This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

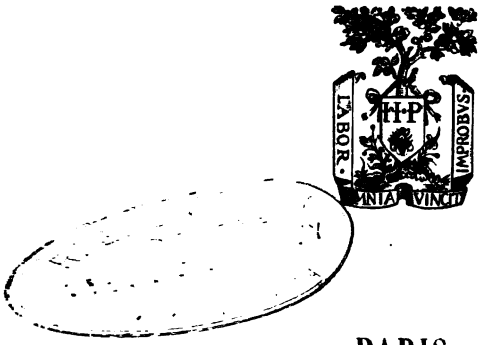
UC-NRLF
$B 317 894
YB 54543

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class No. 816e
F58
v.2

PAUL FLAT

SECONDS ESSAIS

SUR BALZAC



PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITE
RUE GARANCIÈRE, 10

1894
Tous droits réservés

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

SECONDS ESSAIS

SUR BALZAC

DU MÊME AUTEUR :

L'Art en Espegna..... 1 vol.

Journal d'Eugène Delacroix (préface et notes)..... 2 vol.

Essais sur Balzac..... 1 vol.

Deux Ames souffrantes (roman)..... 1 vol.

Seconds Essais sur Balzac..... 1 vol.

EN PRÉPARATION :

Les Ames sans frein (roman)..... 1 vol.

PAUL FLAT

SECONDS ESSAIS

SUR BALZAC

PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE GARANCIÈRE, 8

1894

Tous droits réservés

REESE

AVANT-PROPOS

LES INCONNUES DE BALZAC

Une préface n'a généralement pas pour but de rectifier et de compléter un livre : tel est pourtant l'objet de celle-ci, qui, dans notre pensée, doit servir de transition entre le premier et le second volume de ces *Essais*. Le premier contenait un parti pris arrêté de laisser dans l'ombre tout ce qui présenterait un caractère *anecdotique* ou *biographique;* mais celui-ci ne pouvait persister que si l'on n'avait à attendre aucune lumière nouvelle sur l'âme du romancier. Aussi bien l'avions-nous formulé avec cette conviction que tout avait été dit sur l'homme intime chez Balzac. Or, en fait, nous

108612

le reconnaissons aujourd'hui, c'était une thèse exagérée. De nombreux points, et des plus importants, sont encore ignorés et seront, un jour ou l'autre, portés à la connaissance des lettrés; *des plus importants,* disons-nous, car ils intéressent la sensibilité même de l'écrivain, et ce qu'il y avait d'essentiel dans cette sensibilité, nous entendons par là *son sens de la Féminéité* (1).

A cet égard, il faut en convenir, Balzac a trompé, *volontairement* trompé tout le monde, même ceux qui l'approchaient le plus près. Aussi s'est-il établi sur sa vie privée une sorte de légende qui, avec les années, et à force d'être redite, a pris la consistance d'une réalité authentique. Cette légende, personne ne l'ignore, nous présentait le romancier menant dans sa cellule d'homme de lettres l'existence d'un *moine laïque,* jaloux de toute dépense nerveuse qui ne dût pas servir à sa production

(1) Notre premier devoir, comme aussi notre plus douce satisfaction, est de rendre hommage, au début même de ce livre, à la bienveillance de M. le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul, dont les précieuses communications nous ont permis d'écrire cet avant-propos.

d'artiste. Elle nous convenait d'autant mieux qu'elle expliquait pour une part son activité intellectuelle si véritablement prodigieuse, et qu'elle n'était même pas contraire à son développement de *Féminin*. Il nous plaisait d'imaginer Balzac *chaste,* ne fût-ce qu'à cet unique point de vue. Un philosophe expert en toutes les délicatesses de l'âme n'a-t-il pas justement écrit : « Ceux qui connaissent le mieux l'amour sont ceux qui en ont le moins abusé »? Et ne pourrait-on pas ajouter : Ceux qui le peignent le mieux, ceux qui rendent le plus finement les nuances du sentiment et jusqu'aux plus pressants appels du désir sont ceux qui, par une contrainte volontaire ou forcée, conservèrent intacte cette faculté de vibration qu'émousse l'usage et que l'abus détruit? Quel est l'artiste qui, soucieux des problèmes d'âme, et dans le domaine large ou restreint de son activité mentale, n'a pas fait pour son compte l'expérience de cette vérité? Quel est celui qui, après un temps plus ou moins long de complète chasteté, n'a pas trouvé la nature plus radieuse, la beauté des femmes plus troublante, et senti

quelque chose comme un frisson inéprouvé parcourir tout son être?

Si séduisante que soit la légende, il y faut cependant renoncer, pour nous en tenir à la réalité vécue. Quand tous les documents seront produits, l'historien littéraire aura son tour; il viendra redresser la légende et pourra, comme il convient, écrire la biographie amoureuse du romancier. Nous ne saurions, quant à nous, faire autre chose que la rectifier en certains points; mais déjà cela seul vaut qu'on s'y arrête. Une publication récente (1), du plus vif intérêt et dont tous les lettrés attendent la suite avec impatience, nous a montré sous son vrai jour la nature des relations de Balzac avec Mme Hanska. Cette tendresse *idéale* que la trop fameuse comtesse s'était elle-même plu à parer d'une auréole supraterrestre, espérant bien jouer jusqu'au bout le rôle de divinité inabordable qui convenait à sa vanité, nous savons maintenant ce qu'il en faut penser, et la suite de la publication ne laissera sans

(1) Voir les *Lettres à l'étrangère* dans la *Revue de Paris* des 1er et 15 février, 1er mars 1894.

doute subsister aucune équivoque à cet égard. Une autre lettre de Balzac, publiée par les soins du plus autorisé des balzaciens, M. le vicomte de Lovenjoul, établit clairement aussi qu'à certaines heures de sa vie les préoccupations amoureuses d'ordre sentimental ne furent pas seules à tenir leur place dans la pensée du romancier (1).

Si nous réfléchissons d'autre part à son immense célébrité, nous nous trouvons conduit à un dernier ordre de documents dont il importe de faire état, car sans eux toute une part essentielle de sa psychologie risquerait de demeurer dans l'ombre : nous voulons parler de certains témoignages anonymes de l'exceptionnelle faveur qu'auraient suffi à lui mériter, indépendamment de son génie littéraire, l'adoration fervente et le culte pieux de cette douce âme féminine, *pour laquelle il avait tant fait!* J'aime à me représenter Balzac contraint, par quelque événement imprévu, de choisir en hâte, et parmi tant de

(1) Voir le *Figaro* du 1er au 7 janvier 1894.

feuillets noircis, pour les sauver d'un imminent désastre, ceux que sa conscience d'artiste et sa tendresse d'amant lui désignent comme précieux entre tous. Il a atteint cette période de sa vie qui suit la publication des premières grandes œuvres : déjà connu, presque universellement célèbre, il a sous la main les preuves irrécusables — car elles sont écrites en un style qui ne saurait tromper — de l'admiration passionnée des femmes qui cherchèrent à travers ses œuvres des enseignements et peut-être des exemples ! Sans doute il n'aura garde d'oublier ces lettres : ni celles de Mme Hanska, ni celles de Mme de Berny, ni même, j'allais dire *surtout,* celles de cette duchesse de Castries, qui l'avait tant fait souffrir et qui devait lui causer encore de si cruelles tortures ! Mais j'imagine qu'entre toutes il choisira, pour les arracher au désastre, ce précieux dossier de lettres, dont pas une n'est signée du vrai nom, écrites des plus diverses écritures, dont le style est souvent bien malhabile et tâtonnant, mais qui contiennent en somme le plus authentique témoignage d'amour et de culte enthousiaste

que jamais artiste ait reçu au cours d'une glorieuse carrière!

Etre aimé, sentir entre notre âme et l'âme de ceux qui nous lisent ce lien mystérieux et magnétique créé par l'émotion contagieuse! Percevoir à distance que l'œuvre par laquelle nous avons traduit le meilleur de nous-même, toute une part de notre vie sentimentale, avec ses angoisses et ses désespérances, ses frissons et ses larmes, eut cette puissance d'éveiller un écho sonore en des cœurs féminins... peut-il exister plus noble ambition pour un artiste et récompense égale à celle d'en tenir sous sa main l'irrécusable témoignage? Qu'est-ce que l'*admiration* en effet, et que vaut-elle, mise en face de l'*amour?* Lorsque nous repassons en esprit la série des grandes œuvres d'art qui ont modelé notre vie intellectuelle, surtout quand nous nous appliquons à préciser l'apport de chacune, il semble qu'un classement s'impose, et que nous les devions ranger en deux catégories distinctes : les unes placées tout en haut, mais peut-être un peu loin de nous, à cette distance qui fait que le respect est à leur

égard le sentiment dominateur; les autres au contraire tout proches de notre âme, tout contre elle, si j'ose dire, par lesquelles nous sentons remuées les puissances inassouvies de notre être, et grâce auxquelles tout cet être se fond en tendresse reconnaissante!

L'auteur du *Lys* eut ce don, qui suffirait à en faire un imbrisable anneau de la chaîne ininterrompue des grands artistes, de traduire en certaines œuvres d'*amour* quelques-unes de ces émotions souveraines. Il goûta cette intime volupté de sentir la communion mystérieuse entre son âme d'artiste et celles de bien des femmes dont les figures entrevues en rêve avaient servi de prototypes aux plus douloureuses comme aux plus passionnées de ses créations imaginaires. Et voilà pourquoi nous apparaît d'un intérêt capital ce recueil de témoignages, presque tous anonymes, que nous appellerons le dossier des *inconnues* de Balzac; pourquoi encore il nous semble que lui-même devait y tenir comme à son plus précieux trésor.

Combien différents d'ailleurs et variés dans

l'expression des sentiments qu'ils enferment, ces feuillets jaunis par le temps, qu'aucune âme sensible ne saurait manier autrement qu'avec émotion, car plus d'un fut trempé de larmes, et ce sont des douleurs authentiques et vécues qui les ont fait écrire! Les plus incorrects sont quelquefois les plus touchants. Depuis les lettres des résignées qui subissent le sort imposé par la vie, en laissant échapper quelques timides plaintes, jusqu'à celles des révoltées s'insurgeant contre l'injustice du destin, elles apparaissent une preuve bien évidente de la réaction de l'œuvre écrite sur la direction morale du temps, de son influence pernicieuse ou bienfaisante — le psychologue n'a pas à distinguer — sur l'évolution des âmes. Quelles précieuses monographies n'écrirait-on pas, en suivant simplement, à travers la correspondance d'une dizaine d'entre ces femmes, les transformations sentimentales que produisait en elles la lecture assidue des œuvres du romancier! — « M. de Balzac, vous êtes un adorable génie! Vous faites ma consolation! Voulez-vous être mon protecteur? » — ainsi s'exprime

une des plus résignées, qui semble chercher dans l'œuvre de son écrivain favori une sorte de réconfort et d'adoucissement aux tortures de l'existence. — « Une femme dont la vie est horrible ! » — telle est la signature d'une autre correspondante, qui écrit dans une lettre postérieure : — « Je n'ai pas reçu votre lettre ; c'est mon mari qui l'a reçue et déchirée en mille morceaux sous mes yeux », puis finalement lui dit : — « Trouvez-vous lundi soir au foyer de l'Opéra, et abordez-moi. Je serai noire de la tête aux pieds, avec des nœuds roses au bas des manches. Je vous espère. » Il y a aussi la femme qui, tout en subissant sa dangereuse attirance, le considère comme un réprouvé : — « Le jour où vous reviendrez à Dieu, il y aura une grande fête dans le ciel, une joie bien douce dans mon cœur. » — Celle enfin qui a pour lui le culte d'une croyante et modèle sa vie sur ses conseils : — « Je crois en vous »... ainsi se termine une des lettres, non pas la moins touchante.

Sentimentales ou raisonneuses, — car il en est de telles aussi, — passionnées ou discrète-

ment tendres, elles présentent toutes ce caractère commun d'être la transcription d'états d'âme d'une indiscutable *sincérité*, c'est-à-dire la chose la plus précieuse aux yeux du psychologue, et de marquer jusqu'à quel point une œuvre d'art peut *peser* sur la Destinée de ceux qui en font le cher entretien de leur vie intérieure. N'y a-t-il pas là de quoi satisfaire le plus exigeant moraliste? Pour combien d'entre celles qui tinrent entre leurs doigts fragiles ces feuilles aujourd'hui flétries, les écrits longuement médités du romancier devinrent-ils le principe d'une direction spirituelle tout opposée! Combien y puisèrent la décision, la hardiesse nécessaire pour briser le réseau désormais trop étroit des préjugés qui les étreignaient, renaître à la vie du cœur dont elles croyaient la source à jamais tarie en elles, et se résoudre à l'*oubli des lois*, seule revanche qu'une âme indépendante puisse se permettre envers un ordre social décidément trop contraire à ses aspirations!...

1894.

SECONDS

ESSAIS SUR BALZAC

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE DE BALZAC

§ 1er. — PROBLÈMES DE STYLE.

Leur importance. — Confusion et distinction de la *forme* et du *fond*. — *Réalistes* et *Nominalistes* modernes : Gustave Flaubert, le plus intransigeant des nominalistes. — Séduction esthétique de la doctrine nominaliste : comment elle favorise l'effort littéraire. — Elle trouve argument dans l'impossibilité d'une *synonymie* satisfaisante. — Arguments scientifiques produits en sa faveur : Le mot *substitut* de l'image : théorie de Taine.

La Doctrine *Réaliste :* le style, *moyen d'expression*. — Caractère essentiel du fait *émotif*. L'intelligence se confondant avec la sensibilité. — Rôle des tendances maîtresses : leur influence sur le style. — Théorie des *Types : auditifs, visuels* et *moteurs*.

L'importance de la question du style est telle dans l'étude d'un esprit comme celui de Balzac que nul ne s'étonnera, pensons-nous, de la voir figurer au début de la seconde partie de ces

Essais. L'intérêt qu'elle présente apparaît double en effet : d'ordre *général* d'abord, puisque, à quelque écrivain que l'on s'adresse, la solution qu'on lui donne touche aux plus curieux problèmes d'Esthétique et de Psychologie; d'ordre *particulier* enfin, car, si nous nous en tenons au seul Balzac, dans la plupart des jugements qui furent portés sur son effort d'artiste, nous trouvons des condamnations ou des éloges, mais nulle part une tentative d'explication vraiment philosophique. Est-ce à dire que cette question, envisagée en son ensemble et indépendamment des personnalités immédiates, n'ait pas été examinée ? Un de nos plus délicats écrivains, dont le mérite précellent fut de s'inquiéter sans cesse des problèmes d'art véritablement modernes, a tenté de la reprendre en lui donnant une solution conforme à ses vues. Son seul tort fut peut-être de le faire en s'appuyant sur les exemples et les théories de maîtres pour lesquels il ressentait une admiration trop passionnée. Prenant en effet comme point de départ les œuvres et les idées de Gustave Flaubert, M. Paul Bourget ne pouvait manquer d'en subir le contre-coup, et les enthousiasmes de l'artiste allaient nécessairement, chez lui, borner les vues de l'analyste. En examinant la théorie de la *Confusion* et de la *Dis-*

tinction de la forme et du fond, dont on a bien le droit de dire qu'elle est vieille comme le temps, puisqu'elle se rattache à celles des *Nominalistes* et des *Réalistes* du moyen âge, mais dont on peut dire aussi qu'elle est éternellement jeune, puisqu'elle n'a pas encore reçu de solution, l'auteur des « Essais de psychologie » s'arrête aux doctrines esthétiques de son maître en l'art d'écrire, G. Flaubert, d'autant mieux qu'elles s'accordent merveilleusement avec les théories scientifiques de son maître en l'art de penser, H. Taine.

Il paraît inutile de la reprendre ici, dans ses détails, cette doctrine du plus intransigeant des nominalistes modernes. Tous les écrivains soucieux de la forme sont familiers avec elle pour en avoir suivi la défense dans les livres et les confidences rapportées de cet artiste convaincu et passionné. M. Paul Bourget, qui s'est contenté de poser la question en ses grandes lignes, eut du moins ce mérite de la résumer nettement (1). Il part de la phrase célèbre de Buffon : — « Toutes les beautés intellectuelles qui se trouvent en un beau style sont autant de vérités aussi utiles et peut-être plus précieuses

(1) Voir, dans les « Essais de psychologie », les études consacrées à Gustave Flaubert et aux frères Goncourt.

pour l'esprit public que celles qui peuvent faire le fond du sujet. » De là à confondre l'idée avec le mot, en proclamant qu'ils ne font qu'un, la distance n'était pas grande; de même qu'en raisonnant suivant un ordre rigoureusement logique, et passant de la théorie à son application, l'*œuvre d'art,* il n'avait qu'un pas à faire pour conclure qu'il existe des relations si étroites entre l'idée exprimée et la forme correspondante qu'elles peuvent procurer à l'artiste « une plénitude de bonheur intellectuel analogue à celle que l'évidence procure au mathématicien ». — C'était là exprimer une idée de *derrière la tête* de Gustave Flaubert, et nous n'en voulons pour preuve que ce très curieux passage d'une lettre écrite en 1876 à George Sand : — « Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, — il s'agit d'une composition littéraire, — n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe (je parle en platonicien)? Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et

ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans (1) ! »

Jamais artiste littéraire n'affirma plus hautement une conviction chère à son cœur; aussi bien ne pouvait-elle être ainsi proclamée que par un écrivain de la qualité et de la nature de Gustave Flaubert. Si l'on s'arrête en effet à son caractère de séduction, il faut convenir qu'elle était d'un ordre rare, bien faite pour captiver un artiste amoureux avant tout de perfection. Rien d'étonnant, en conséquence, qu'elle se soit développée en un tel cerveau au point de lui apparaître avec une totale évidence et de le rendre indifférent aux points de vue contradictoires d'une doctrine opposée. Il n'en saurait exister de plus artistique, de plus ingénieuse, de plus séduisante au premier abord, surtout de plus favorable à cet *effort littéraire* qui était toute sa religion et auquel il avait voué un culte exclusif. Ajoutons qu'un fait d'expérience quotidienne, qu'il devait, lui mieux qu'aucun autre, connaître, communiquait une autorité singulière à la théorie déjà chère : nous voulons parler de l'argument des *synonymes,* de l'extrême difficulté, voire même de l'impossibilité de rencontrer deux

(1) Voir le tome IV de la *Correspondance.*

termes d'une *signification identique* pour exprimer une même idée. Chaque fois qu'on s'applique à cette tâche ingrate, mais indispensable au regard de tout écrivain artiste, qui consiste à poursuivre les mots répétés à de courts intervalles dans un morceau littéraire, on a vite fait de constater l'excessive difficulté qu'il y a à trouver une *synonymie* satisfaisante. Presque toujours l'expression substituée, par obligation de ne pas répéter, ne contente pas l'esprit autant que la première, et l'on est obligé de reconnaître qu'en modifiant la forme, c'est l'idée qui se trouve altérée. On comprend que certains écrivains, soucieux avant tout de l'intégrité de leur pensée, aient été rebelles à des corrections de ce genre. Stendhal offre un exemple de ce parti pris raisonné : les répétitions de mots à petites distances abondent dans ses ouvrages, et sa conception du style cadre parfaitement avec cette doctrine.

Mais il est d'autres arguments, purement scientifiques ceux-là, en faveur de la théorie nominaliste, exposés tout au long dans le livre de l'*Intelligence* de Taine et qui contribuèrent sans doute à lui valoir l'admiration de Flaubert (1), car ils venaient appuyer de leur autorité précise ce qui

(1) Voir les lettres de Flaubert, au moment où parut le livre de l'*Intelligence*.

n'était jusqu'alors chez lui qu'un pure intuition d'artiste. Si l'on tente de résumer les observations présentées par Taine, voici à peu près à quoi l'on aboutit. Prenons l'esprit de l'homme; qu'y trouvons-nous? Des sensations, des images et des concepts. Que se passe-t-il en lui à chacun de ces stades? Lorsqu'il y a sensation visuelle, par exemple, il se produit une tache au fond de l'œil, et dans la cervelle un ébranlement; à la réviviscence de l'image succède le mot, caractéristique du phénomène chez l'homme. Il existe donc deux choses : d'abord la *résurrection de l'image,* ensuite l'*intervention du mot.* Quand nous avons une idée, l'idée de *couleur* par exemple, ou, pour prendre quelque chose d'abstrait, l'idée de *cause,* qu'advient-il? Taine soutient que dans le cerveau le *mot* seul subsiste : il est devenu le *substitut* de l'image. — Ainsi vous parcourez une galerie de peinture; vous y avez visité les salles qui contiennent les toiles d'une école : l'école vénitienne; puis vous êtes passé à une autre; chacune se classe dans le cerveau avec son signe caractéristique la différenciant. S'il s'agit de Vénitiens, vous retiendrez ceci, ou quelque chose d'analogue : *magnificence harmonieuse et décorative.* Dès lors le substitut de l'idée sera le mot qui fera renaître la sensation. Telle est la théorie

dont M. Bourget s'est inspiré dans l'examen des questions de style, et il a conclu à peu près ainsi : — Puisque je n'ai dans l'esprit que le *Mot*, substitut de l'*Idée*, n'est-il pas évident qu'il y a corrélation étroite entre l'idée et son expression ; disons mieux : que la forme et le fond sont identiques ?

Quelle que soit la séduction de cette doctrine, une analyse plus fouillée en démontre l'insuffisance. Sans nous arrêter à la réfutation proprement scientifique, le meilleur moyen de la combattre est de développer une vue d'ensemble de cette question. Qu'est-ce que le style, pour un penseur moderne? C'est un des *moyens d'expression* de l'âme humaine, au même titre que les lignes et les couleurs d'une part, les sons et leurs combinaisons infinies de l'autre. On peut dire que c'est le plus puissant de tous, à notre phase de civilisation. Mais il ne faut pas se laisser abuser par sa prééminence grandissante, et il convient de le rapprocher des autres, parce qu'il est soumis à des lois identiques. Or, ce que l'on appelle moyen d'expression des mouvements de l'âme n'est pas, au regard du penseur averti, un phénomène distinct et séparé de ces mouvements eux-mêmes. Un phénomène d'expression est un fragment d'un ensemble : c'est une partie

de ce tout qu'on appelle un *état de conscience* et qui englobe l'être humain dans chacun de ses éléments. Le phénomène du langage n'est que l'élément externe et visible, mais qui, essentiellement, ne diffère en rien de l'élément interne et caché. De ce point de vue on aperçoit que dans le langage, comme dans tout autre moyen d'expression, la part essentielle est la part d'*émotion*.

Sans appuyer outre mesure sur ces considérations positives, nous pouvons retenir que le penseur moderne est conduit à envisager le style, ainsi que le sentirent toujours par intuition les grands artistes de lettres, avant et par-dessus tout, comme un *fait d'émotion*.

La Doctrine *Réaliste* qui distingue la forme et le fond ne saurait invoquer de meilleur argument que celui-là. Dans le substantif le plus concret — l'origine du langage le prouve surabondamment — un phénomène *émotif* double le phénomène intellectuel, et lorsqu'on s'élève jusqu'aux concepts généraux, lorsque l'image concrète a disparu, il reste, outre le mot, ce phénomène émotif qui, loin d'avoir disparu comme l'image, est allé croissant d'intensité. Elle peut encore invoquer, cette doctrine, répondant à l'argument de la corrélation entre la forme et le

fond, que pour le commun des hommes il n'en va pas ainsi, que même pour l'artiste, aux heures où il ne fait pas œuvre d'art, les rapports entre les idées et leur expression ne présentent pas une telle rigueur. Enfin, si la forme se confondait avec le fond, si l'idée était ainsi figée dans son moule, comment pourrait-elle être comprise par ceux qui ne l'ont point eue? C'est qu'en dernière analyse, à côté de la forme ou expression, il paraît bien indiscutable qu'il existe un fond commun à tous les hommes, à des degrés divers et avec une intensité différente, suivant leur supériorité : fond de connaissances, de sentiments, d'intellectualité. Dans un esprit d'artiste tout-puissant comme celui de Balzac, le monde des concepts, des idées générales, loin de rester, comme dans le cerveau d'un homme ordinaire ou d'un froid logicien, un phénomène de pure abstraction, se confond avec sa sensibilité d'écrivain, si bien que, derrière chacune de ses pages principales, nous voyons transparaître tout son tempérament, toute sa vie organique.

Nous touchons ici aux *tendances maîtresses* de sa nature et, d'une façon générale, au rôle des tendances maîtresses chez toute espèce d'individu supérieur. Prononcer ce mot, c'est se référer une fois de plus à la théorie nominaliste et aux

explications de Taine. Continuant l'exemple précédemment cité du visiteur qui parcourt les diverses salles d'une galerie de tableaux, l'auteur de « l'Intelligence », écrit que ce visiteur a une *tendance à nommer*. Il fournit ainsi un argument contre sa théorie. Indépendamment du mot, en effet, on ne peut nier l'existence de ces tendances : cela ne frappe point pour les objets de pure intellectualité, pour les phénomènes abstraits; mais la distinction est saisissante dès que l'on pénètre dans le monde du sentiment, de la vie affective, plus simplement dès que l'on aborde le domaine de la *Vie*. Une tendance, — on l'a fait justement observer, — c'est un *mouvement qui commence*. Lorsqu'un artiste éprouve une émotion d'art, quelle que soit sa nature, quelle que doive être son expression, qu'il s'agisse de mots, de sons ou de lignes, il se produit tout un ensemble de phénomènes psychologiques qui ont pour fin dernière cette expression; l'invention du mot est une des manifestations de ce besoin. Par conséquent, sous le mot il y a la tendance à nommer, un afflux nerveux qui tend à une décharge; le mot n'est qu'une décharge, et il est contradictoire de dire qu'elle puisse se suffire à elle-même. Le mieux informé des partisans de la doctrine réaliste, M. Ribot, est arrivé

à cette conclusion, à la suite d'expérimentations faites sur les sujets les plus variés. Prenant ses sujets dans les différentes classes sociales, il a obtenu des résultats d'autant plus sûrs qu'il s'adressait à des individus d'un niveau intellectuel plus médiocre. Il a étagé des abstractions, prononçant devant eux les mots : *cause, infini;* il a soigneusement noté les réponses qui lui étaient faites par les gens auxquels il demandait à quelle idée correspondait dans leur cerveau le mot prononcé. Il a acquis cette conviction que les individus, pour la plupart, avaient dans l'esprit, d'abord le mot, puis la tendance à l'état naissant.

Pour résumer et conclure, en nous rapprochant du cas particulier de Balzac, nous dirons : A côté du mot, il y a toujours un *substratum,* le *substratum* des *tendances*. Tout un monde de tendances vit et s'agite sous le mot. Mais celles-ci ne sont que des effets dont le tempérament ou type propre à l'artiste nous apparaît la cause initiale, et de même que ce tempérament lui impose ses tendances, il lui dicte son style. Tout ce qu'il y a de sentiment, d'énergie volontaire dans un être, tout ce qui contribue à modeler l'âme d'un artiste, contribue aussi à former sa langue, ses moyens d'expression, et lui constitue

une personnalité plus ou moins tranchée. C'est en ce sens qu'elle semble d'une rigoureuse exactitude, la définition fameuse que Buffon donna du style, si souvent déformée, mais à laquelle on a pu justement attribuer une portée profonde. L'énergie vitale de l'homme, ses habitudes d'existence, tout ce qui constitue son être intime, se reflète dans les productions de son cerveau. Le véritable artiste *produit avec tout son être*. Dans la théorie des *Types* on trouve une application directe de cette vérité. On connaît cette classification des individus en *auditifs, visuels* ou *moteurs,* suivant la prédominance des images qui ressuscitent dans leur cerveau : c'est ainsi que la caractéristique du type *visuel* est la réviviscence des images qui primitivement ont affecté sa vue; celle du type *moteur,* la réviviscence des images de mouvement. — « Chaque fois que je me représente la marche, disait Stricker, le savant Allemand qui a le mieux approfondi la question, je sens des phénomènes analogues à ceux que j'éprouve quand je marche réellement. » — Au lieu de voir les mots ou de les entendre, les représentants du type moteur les prononcent (1).

(1) Charcot a puissamment contribué à élucider cette théorie des types.

§ 2. — L'AME LITTÉRAIRE DE BALZAC.

Application au cas de Balzac. — Renaissance des *états internes*. — Don de *vision intérieure*. Faculté d'*évocation* et d'*imagination sympathique*. Sa maîtrise souveraine : l'expression des mouvements d'âme.

L'apport *scientifique* dans le style de Balzac; il se combine avec l'élément poétique; il se *transmue* en poésie.

La *Science* dans le Roman. Différence entre Balzac et ses successeurs. L'observation brutale et l'invention.

L'exposé un peu aride de ces théories spéciales n'apparaîtra pas, nous l'espérons, comme une pure digression; car dans notre pensée il se relie intimement au cas particulier de Balzac et à l'examen raisonné de son style. Jusqu'ici, déjà nous l'avons marqué, il s'est rencontré des écrivains pour exalter ce style; d'autres, beaucoup plus nombreux, pour l'attaquer; quant à en tenter une explication, nous ne pensons pas qu'on l'ait fait, et pourtant n'est-ce pas là seulement ce qui importe? Son œuvre peut se diviser en deux, si on l'examine au point de vue spécial de la forme : d'une part la *Comédie Humaine*, qui représente l'effort de son invention moderne; de l'autre les Contes Drolatiques, où il s'est donné le plaisir de faire œuvre archaïque et de subordonner ses conceptions littéraires à un parti pris d'art. Il faut les envisager séparément,

tout en leur appliquant une méthode identique.

Si nous partons des théories précédentes pour nous efforcer d'en dégager une loi, nous pouvons dire que chaque écrivain manifeste dans son style la catégorie du type auquel il se rattache, et que le style d'un auteur, c'est *la classe des images qui d'habitude ressuscitent en son cerveau.* A l'analyse on découvre aisément la prédominance de certaines images, des métaphores visuelles, par exemple, ou des réminiscences sentimentales. De là naîtra son talent particulier. S'il est préoccupé du monde extérieur, son style sera rempli de métaphores colorées. S'il est de tempérament nerveux, on sentira perpétuellement l'effort quand il s'agira de rendre une image visuelle, tandis que les réminiscences sentimentales lui viendront tout spontanément.

Posons-nous la question pour Balzac, et maintenant examinons son cas. Sa nature est assurément fort complexe, pas à ce point pourtant que l'on ne puisse, dans l'apport sans cesse renouvelé du tempérament, de l'éducation, des circonstances multiples qui contribuèrent à former son génie, discerner les tendances maîtresses. De même que Flaubert, qui est un type admira-

blement tranché de *visuel*, emprunte ses métaphores à des phénomènes visuels, de même que Stendhal, qui est un *sentimental*, les emprunte à des phénomènes affectifs tout internes, de même Balzac, qui est à la fois un *sentimental* et un *intellectuel*, emploie des expressions et toute une structure de phrase décelant la prédominance de l'apport sensible et intellectuel. Les images qui le plus fréquemment ressuscitaient dans son cerveau, étaient les *images de pensées* et les *réminiscences de sentiments* : à ces deux foyers principaux s'alimentaient les foyers accessoires. Ce qui ne veut pas dire que ces foyers accessoires soient dans son œuvre chose négligeable : il est clair, par exemple, que dans mainte description physique Balzac a fait preuve d'une puissance de vision, d'un sens des reliefs et des couleurs, d'un don d'évocation si intense, qu'on pourrait être à certaines heures tenté de le ranger dans la classe des visuels. Et pourtant ce serait méconnaître sa véritable maîtrise, celle dans le domaine de laquelle il n'offre jamais la plus petite défaillance, car si Balzac s'est trouvé quelquefois impuissant à rendre une image externe, un relief, il est un point où il a toujours excellé : *la renaissance des états d'âme*.

A cette admirable faculté de *vision intérieure*

il doit, nous l'avons vu, ses plus belles créations de poète, comme au don correspondant d'expression, d'analyse des états d'âme, il est redevable de ses pages les plus émouvantes. Il nous suffit de rappeler ici les types de femmes qui nous ont servi à étudier sa conception de l'éternel féminin, pour évoquer aux yeux de l'âme le souvenir d'études dans lesquelles la perfection de la forme ne le cède en rien à la délicatesse des sentiments exprimés. La « Femme abandonnée », la « Femme de trente ans », la « Cousine Bette », le « Curé de village », surtout le « Lys dans la vallée », autant d'œuvres qui marquent sa souveraine maîtrise! La plupart des épisodes du « Lys », depuis la première rencontre de Félix de Vandenesse avec Mme de Mortsauf jusqu'à la mort et au testament d'amour d'Henriette, sont d'admirables et progressives études d'âme que l'on ne saurait d'ailleurs détacher, car elles sont intimement unies, et qui donnent à la lecture l'impression d'une vision purement intérieure. Dans Balzac, les descriptions physiques des personnages sont toujours subordonnées à leur peinture morale, et les traits physionomiques saillants ont leur pendant dans un trait d'âme corrélatif. L'analyse des émotions, sur laquelle nous insisterons en étudiant le sens

de la Féminéité (1) chez Balzac, demeure toujours son plus décisif triomphe. Telle, par exemple, au début du « Curé de village », la page où Balzac décrit la première initiation de la vierge au sentiment d'amour, en contant l'épisode de la lecture de « Paul et Virginie » par Véronique Sauviat, la future Mme Graslin : — « L'enfant passa la nuit à lire ce roman, l'un des plus touchants livres de la langue française. La peinture de ce mutuel amour, à demi biblique et digne des premiers âges du monde, ravagea le cœur de Véronique. Une main, doit-on dire divine ou diabolique, enleva le voile qui jusqu'alors lui avait couvert la nature. La petite vierge enfouie dans la belle fille trouva le lendemain ses fleurs plus belles qu'elles ne l'étaient la veille, elle entendit leur langage symbolique, elle examina l'azur du ciel avec une fixité pleine d'exaltation; et les larmes roulèrent alors sans cause dans ses yeux. Dans la vie de toutes les femmes, il est un moment où elles comprennent leur destinée, où leur organisation, jusque-là muette, parle avec autorité; ce n'est pas toujours un homme choisi par quelque regard involontaire et furtif qui

(1) Voir plus loin la conclusion de « Balzac féminin ».

réveille leur sixième sens endormi, mais plus souvent peut-être un spectacle imprévu, l'aspect d'un site, une lecture, le coup d'œil d'une pompe religieuse, un concert de parfums naturels, une délicieuse matinée voilée de ses fines vapeurs, une divine musique aux notes caressantes, enfin quelque mouvement inattendu dans l'âme ou dans le corps! » — Je ne sache pas, pour rendre une fine émotion d'âme, adaptation plus complète d'une forme exquise avec un sentiment également exquis. Troublant comme l'émotion qu'il exprime et immatériel à la fois en sa contexture, le style du romancier confine ici à celui du poète. Dans les litanies d'amour d'Henriette de Mortsauf, ce sera le style même du poète (1).

C'est que précisément cette renaissance des états internes, et la faculté d'expression verbale qui l'accompagne, voilà la souveraine maîtrise du romancier et du poète, de tout créateur d'âmes, pour parler d'une façon plus générale. Par elle, et uniquement à la faveur de son intervention, le don puissant d'évocation ou d'imagination sympathique se fait jour dans le cerveau de l'écrivain, pour aboutir non plus à une con-

(1) Voir, à ce propos, le chapitre des « Femmes malheureuses » où se trouve un fragment de ces litanies d'amour.

ception froide et dépourvue de vie, mais à une création ardente et passionnée, à ce quelque chose de véritablement « ineffable et divin », comme disait Carlyle, qui est la vie même, fait trembler la plume dans la main de l'artiste et communique à son œuvre cette puissance *contagieuse* d'émotion, dont les âmes réellement sœurs de la sienne connaissent la captivante douceur. Balzac la posséda au plus haut point, cette puissance. Et d'ailleurs, quoi de plus révélateur que ses propres confidences? On connaît le début de « Facino Cane », cette page qui, fût-elle la seule à retenir du roman, suffirait à lui assigner une place capitale comme document personnel dans l'œuvre du maître, celle où il se décrit lui-même poursuivant à travers le dédale des rues de la grande cité parisienne les mystères pressentis d'une destinée bizarre, s'identifiant avec l'existence de tel ou tel, la pénétrant, se faisant elle pour ainsi dire, et donnant ainsi le plus complet exemple d'imagination sympathique que jamais artiste ait laissé!

Balzac nous en indique aussi les délices, cet oubli total de ce qui n'est point l'œuvre caressée, de ce qui ne se rattache pas par une parenté quelconque à ces *enfants du rêve* qui sont l'âme de l'artiste et qui tiennent à son cœur par des

liens infiniment plus délicats et plus purs que les *enfants selon la chair*. A ce sujet et en ce qui touche Balzac, les anecdotiers se sont donné libre carrière, et les traits cités par eux ne laissent aucun doute sur le caractère d'obsédante réalité, de hantise hallucinatoire que revêtaient ses personnages imaginaires. Pour lui, comme pour tous les grands visionnaires, ils se superposaient aux personnages de la vie réelle; disons mieux : ils devenaient la *seule réalité*, et le reste lui semblait un pur rêve. Pour lui, en tout cas, comme pour tous les vrais artistes, cette absorption de l'être devint la consolation du mal de vivre, et j'imagine qu'à certaines heures fiévreuses d'invention littéraire, il lui fut donné d'oublier les misères de son existence troublée, les luttes ininterrompues qu'il avait à soutenir contre la fortune implacable. La *vie intérieure*, qui représentait le travail de ses nuits, lui devint sans doute un adoucissement, et lorsque je lis telle page du « Lys », de « Louis Lambert », de « Seraphita » surtout, je ne puis m'empêcher de songer à ces lignes écrites par un autre grand artiste, dont la maîtrise souveraine fut également la renaissance des émotions intimes : — « Je me plongeai dans les profondeurs de l'âme, et de ce centre intime du monde je vis s'épa-

nouir sa forme extérieure. L'action qui vient à s'accomplir dépend d'une seule chose, de l'âme qui la provoque, et cette action éclate au jour telle que l'âme s'en est formé l'image dans ses rêves (1). »

Si nous avons atteint en quelque façon au but que nous nous proposions, la maîtrise suprême du psychologue chez Balzac nous paraît maintenant la puissance de résurrection des états d'âme, comme la souveraine précellence de l'écrivain nous semble être l'expression de ces mouvements d'âme, l'analyse de leurs rapports entre eux. C'est à ces deux supériorités intimement liées qu'il doit avant tout sa place unique dans l'histoire littéraire, car elles ont fait de lui le plus puissant, sinon le plus délicat des *romanciers d'analyse*. Mais ce n'est là qu'un premier effort, car dans ce monde des tendances de Balzac que l'on pourrait comparer à une végétation touffue et luxuriante, il ne suffit pas d'examiner le rameau principal, celui auquel se relient tous les autres; il importe encore de s'arrêter aux frondaisons voisines pour comprendre l'ensemble de sa structure. Que sont-elles et dans quels rapports s'imposent-elles à l'observation?

(1) Richard Wagner à propos de « Tristan et Yseult »

On a souvent noté — et ses adversaires ne manquèrent pas d'en tirer parti contre lui — le caractère positif et précis de ses développements individuels. Chaque fois qu'il touche à un sujet particulier, — et quel est celui qu'il n'a pas au moins effleuré? — Balzac a la prétention d'être bien informé; on sent qu'il veut paraître tel; souvent même il le montre trop. Quoi qu'il en soit, son effort s'étant appliqué à l'étude d'une société tout entière, d'une manière à la fois poétique et scientifique, il lui devenait impossible de ne pas tomber à maintes reprises dans la lourdeur, de ne pas nous communiquer une impression de fatigue. La critique eut beau jeu, lors de l'apparition de ses ouvrages, à relever les longues et monotones dissertations dont les meilleurs se trouvent remplis. Pour ceux qui, plus tard, étudièrent l'œuvre en son ensemble, la tâche était encore plus aisée, car les défauts apparaissaient d'autant plus saillants qu'ils étaient plus répétés. Que n'a-t-on pas écrit sur certaines pages du romancier, qui semblaient à certains esprits un solennel et prétentieux galimatias! Le propre des génies extrêmes n'est-il pas d'ailleurs de tomber dans des erreurs que les écrivains de simple talent ne commettraient jamais? N'est-il pas aussi de pas-

sionner l'opinion jusqu'à la plus complète injustice, et de susciter des jugements dans lesquels le parti pris ne s'arrête qu'à ce qu'il juge critiquable?

Et de fait il serait trop aisé, mais aussi trop peu philosophique, de s'en tenir à une pareille méthode. Qui songerait du reste à défendre Balzac sur ce terrain, à soutenir que son œuvre immense n'abonde pas en morceaux mal venus, d'une lecture souvent intolérable? Qu'on se rappelle, par exemple, les interminables pages sur la *faillite,* dans « César Birotteau » ; elles peuvent servir de type pour tout le reste. Prenez dans la « Comédie Humaine » — la chose est facile — dix, vingt passages comme celui que nous indiquons; vous aurez constaté dix ou vingt fois de plus que Balzac souvent écrivait mal; vous n'aurez point expliqué pourquoi dans certains cas il écrivait ainsi, pour quel motif il atteignait par contre, en d'autres circonstances, à la plus rare perfection.

L'explication est tout entière dans la *variété,* dans la *complexité des tendances* dont nous avons essayé plus haut de marquer la réaction sur le style. — Dans l'étude de la préface de la « Comédie Humaine » , examinant les vues d'ensemble que lui avait suggérées son esprit philosophique,

nous avons indiqué d'un mot l'apport nouveau de Balzac dans le domaine du roman en disant que cet apport était *positif* ou, plus exactement, *scientifique*. Ce qui importe ici, c'est de montrer comment il s'est combiné avec l'élément poétique ou imaginatif, qui reste l'essence même du génie de Balzac. Avant tout, partons de cette idée : Balzac est un cerveau *de poète*. Au lieu de demeurer, comme chez certains modernes, plaquées et artificielles, les données positives donnent à travers son œuvre l'impression d'une chose vivante et parfaitement assimilée, du moins dans certaines pages plus particulièrement réussies, car c'est toujours quand l'assimilation est mal faite que l'expression défaille et que le style faiblit. Comme Balzac était un esprit de curiosité très complexe et très laborieuse, il s'est trouvé qu'en touchant à une science spéciale il abordait du même coup les considérations générales qui s'y rattachaient. Il pensait avec *tout son cerveau,* nous l'avons déjà dit, et dans l'application particulière qu'il faisait au roman, tout l'acquit antérieur du spécialiste se présentait et se transmuait en poésie. Il y a là un travail latent, fort difficile à préciser, car la part de l'*inconscience* y est considérable, tout autant que celle des facultés intuitives.

Heureusement, entre autres exemples dont son œuvre fourmille, nous en possédons un merveilleux, aussi caractéristique pour illustrer cette théorie des tendances qu'était significative la page sur Véronique Graslin pour marquer la réviviscence des émotions de l'âme. C'est dans le « Lys », le fameux passage sur la *Flouve* et sur son rôle aphrodisiaque : — « Avez-vous senti dans les prairies, au mois de mai, ce parfum qui communique à tous les êtres l'ivresse de la fécondation, qui fait qu'en bateau vous trempez les mains dans l'onde; que vous livrez au vent votre chevelure, et que vos pensées reverdissent comme des touffes forestières? Une petite herbe, la flouve odorante, est un des plus puissants principes de cette harmonie voilée. Aussi personne ne peut-il la garder impunément près de soi. Mettez dans un bouquet ses lames luisantes et rayées comme une robe à filets blancs et verts, d'inépuisables exhalaisons remueront au fond de votre cœur les roses en boutons que la pudeur y écrase. Autour du col évasé de la porcelaine supposez une forte marge uniquement composée des touffes blanches particulières au Sédum des vignes en Touraine : vague image des formes souhaitées, roulées comme celles d'une esclave soumise.

De cette assise sortent les spirales des liserons à cloches blanches, les brindilles de la bugrane rose, mêlées de quelques fougères, de quelques jeunes pousses de chêne, aux feuilles magnifiquement colorées et lustrées; toutes s'avancent prosternées humblement comme des saules pleureurs, timides et suppliantes comme des prières. Au-dessus, voyez les fibrilles déliées, fleuries, sans cesse agitées de l'amourette purpurine qui verse à flots ses anthères presque jaunes; les pyramides neigeuses du paturin des champs et des eaux, la verte chevelure des bromes stériles, les panaches effilés de ces agrostis nommés les épis du vent; violâtres espérances dont se couronnent les premiers rêves et qui se détachent sur le fond gris de lin où la lumière rayonne autour de ses herbes en fleur. Mais déjà plus haut, quelques roses du Bengale, clairsemées parmi les folles dentelles du daucus, les plumes de la linaigrette, les marabouts de la reine des prés, les ombellules du cerfeuil sauvage, les blonds cheveux de la clématite en fruits, les mignons sautoirs de la croisette au blanc de lait, les corymbes des mille-feuilles, les tiges diffuses de la fumeterre aux fleurs roses et noires, les vrilles de la vigne, les brins tortueux des chèvrefeuilles;

enfin tout ce que ces naïves créatures ont de plus échevelé, de plus déchiré, des flammes et des triples dards, des feuilles lancéolées, déchiquetées, des tiges tourmentées comme des désirs entortillés au fond de l'âme. Du sein de ce prolixe torrent d'amour qui déborde, s'élance un magnifique double pavot rouge, accompagné de ses glands prêts à s'ouvrir, déployant les flammèches de son incendie au-dessus des jasmins étoilés, et dominant la pluie incessante du pollen, beau nuage qui papillote dans l'air en reflétant le jour dans ses mille parcelles luisantes! » — Voilà, nous l'avons dit, un exemple sans analogue peut-être pour sa signification. Mais ce qu'il a fait dans le morceau du « Lys », il l'a répété plus ou moins en de nombreuses pages de ses romans. Ces tendances constituent son caractère de précurseur; elles se précisent par un vocabulaire spécial, tout en conservant une parfaite unité d'ensemble.

Et n'est-ce pas ici le lieu de revenir sur cette intervention des données de la science dans le domaine de l'œuvre imaginative, sur ce mélange des notions positives avec les données romanesques? Il est aisé d'établir que Balzac fut l'initiateur de ce mouvement; ce qui importe, c'est de

montrer comment chez lui s'opéra le mélange et de le rapprocher, dans ce but, des écrivains postérieurs qui s'inspirèrent de ses réformes. Dans l'étude de la préface de la Comédie humaine nous avons déjà touché à cette question ; pour y revenir ici nous dirons : Les données positives et scientifiques formant ce que l'on pourrait appeler l'*assise philosophique* de l'œuvre de Balzac, ont été pensées en même temps et par le même effort d'esprit que les données purement imaginatives qui constituaient l'affabulation romanesque ; il y eut, non point un simple mélange, mais une *fusion* parfaite entre ces éléments, et de cette fusion résulte l'impression d'*unité* qu'il nous laisse en ses bonnes pages. Balzac ne fait pas un roman pour faire de la science, il ne fait pas de la science pour montrer qu'il est fort. Ce qui domine avant tout chez lui, c'est l'homme d'imagination, c'est le créateur de types vivants. Aussi bien, et comme conséquence nécessaire, devons-nous ajouter : S'il est vrai que dans tous ses romans les préoccupations d'exactitude et de rigueur scientifique transparaissent, au point de lui imposer souvent un vocabulaire spécial conforme à ses préoccupations ; s'il est vrai encore que dans certaines œuvres plus particulières certaines doctrines philosophiques et scientifiques

sont devenues en quelque sorte l'armature et le soutien de sa pensée, il n'en reste pas moins exact qu'en toutes circonstances, et jusque dans les productions de cette dernière catégorie, l'assimilation demeure si totale entre ces éléments que l'unité d'impression persiste et que l'homme d'imagination tient toujours la place qu'il doit occuper, c'est-à-dire la première.

Le seul énoncé de cette idée nous permet de préciser la différence entre Balzac et certains représentants du roman contemporain qui se sont hardiment réclamés de lui et donnés comme ses continuateurs, dans la tendance progressive de l'œuvre d'imagination vers la rigueur scientifique. Quel que soit le jugement que l'on porte sur leurs ouvrages, il faut reconnaître, semble-t-il, que, poursuivant un idéal à peu près pareil, ils ont atteint au résultat le plus opposé, et que leur préoccupation constante d'exactitude les a conduits, non plus, comme leur maître, à une conception vivante et parfaitement homogène, mais à une conception artificielle et plaquée. C'est dans leur méthode de travail que nous trouvons la condamnation de leur effort. L'habitude de la *Documentation* à outrance, qui, sous prétexte de s'en tenir aux faits constatés, en vient à rétrécir l'esprit, à anéantir dans certains cas le

rôle de l'imagination sympathique, surtout chez quelques-uns, la subordination préméditée de l'œuvre d'art à un principe, à une théorie scientifique : telles sont les principales causes maîtresses qui, toutes réserves faites sur la puissance de leur talent individuel, contribuèrent à fausser entre leurs mains la méthode que leur précurseur avait si admirablement employée. Si d'ailleurs la lecture de leurs ouvrages ne nous avait pleinement édifiés sur les procédés de leur esprit, les conditions dans lesquelles ils produisent et la manie d'information qui caractérise notre temps n'auraient laissé subsister aucun doute. N'y a-t-il pas quelque chose d'étrange, de légèrement puéril, dans le fait d'un artiste qui, ayant à traiter un sujet donné, commence par aller vérifier l'exactitude de ses hypothèses dans le milieu *réel* le plus rapproché qu'il aura pu découvrir? Cela ne peut conduire qu'à une vaine apparence de rigueur qui ne saurait illusionner les esprits clairvoyants. Aussi qu'advient-il le plus souvent? C'est que l'auteur, parti d'une idée qu'il croyait exacte, aboutit, par une étrange ironie des choses, à une œuvre d'où le véritable esprit scientifique est complètement absent !

Lorsque Balzac écrivait « César Birotteau », ou le « Lys », ou « Splendeurs et misères », ou les

« Paysans », — nous choisissons exprès les romans les plus différents, — s'était-il au préalable transporté dans les milieux réels conformes à ceux qu'il prétendait décrire? Non certes; il s'en fût bien gardé. Son procédé à lui était un procédé d'*évocation*, de *résurrection* de la vie intérieure, dans lequel l'intuition tenait une place prépondérante. Il s'enfermait, regardait en lui-même, et avec l'expérience entière de sa vie passée, il se mettait à écrire. Dans cette sphère, Balzac avait approfondi surtout les sciences naturelles et les sciences sociales. Il n'avait pas besoin que son sujet comportât des observations spéciales. Tout son cerveau concourait à la rédaction de chacune de ses phrases; armé comme il l'était d'observations précises, il voyait du même coup ressusciter en lui tous les éléments dont il avait besoin. Faut-il prendre un exemple pour montrer cette association du *trait moral* et du *trait physique*, l'intime rapport de cause à effet existant entre l'âme et le corps, dont Balzac fut un des premiers à comprendre et à exalter l'importance? Examinez de près et méditez ces traits empruntés au portrait d'Henriette de Mortsauf : ils en disent long sur l'art de Balzac :

— « Sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l'introuvable artiste de qui

la main sait peindre le reflet des feux intérieurs et sait rendre cette vapeur lumineuse que nie la science, que la parole ne traduit pas, mais que voit un amant. Ses cheveux fins et cendrés la faisaient souvent souffrir, et ces souffrances étaient sans doute causées par de subites réactions du sang vers la tête. Son front arrondi, proéminent comme celui de la Joconde, paraissait plein d'idées inexprimées, de sentiments contenus, de fleurs noyées dans des eaux amères... Un nez grec, comme dessiné par Phidias et réuni par un double arc à des lèvres élégamment sinueuses, spiritualisait son visage de forme ovale, dont le teint, comparable au tissu des camélias blancs, se rougissait aux joues par de jolis tons roses. Son embonpoint ne détruisait ni la grâce de sa taille, ni la rondeur voulue pour que ses formes demeurassent belles quoique développées... Le bas de sa tête n'offrait pas ces creux qui font ressembler la nuque de certaines femmes à des troncs d'arbres; ses muscles n'y dessinaient point de cordes, et partout les lignes s'arrondissaient en flexuosités désespérantes pour le regard comme pour le pinceau... Ses bras étaient beaux, sa main aux doigts recourbés était longue et, comme dans les statues anti-

ques, la chair dépassait ses ongles à fines côtes. »

L'art de Balzac écrivain est tout entier dans une description comme celle-là. Quand il imagine un personnage vivant, — et nul n'a plus de réalité à ses yeux que ses personnages imaginés, — il le voit avec toute sa puissance de vision, avec toutes les notions et le fourmillement des connaissances qu'il possède. Comme ces notions sont d'une infinie complexité, s'il découvre en lui une correspondance avec elles, il l'applique aussitôt. Là réside une des causes de sa grandeur et de son infériorité tout ensemble, de ses réussites et de ses insuccès. Dans les esprits tout-puissants comme le sien, il se produit un tel mouvement d'idées, un tel afflux de tendances, que souvent l'expression se dégage avec peine : cela tient à l'*abondance des points de vue*. Il en va tout autrement chez les esprits moyens : les mots se présentent naturellement à eux, et la langue devient *coulante*, comme disent les gens du monde pour marquer leur admiration à l'endroit du style facile et sans consistance. Dans l'œuvre de Balzac, on éprouve presque constamment l'impression d'un effort. Quand cet effort n'aboutit pas, Balzac tombe lourdement; quand il aboutit, au contraire, il écrit des

pages admirables, égales aux plus accomplies des grands écrivains de notre langue : les dialogues de ses personnages excessifs en demeurent la preuve irréfutable !

§ 3. — BALZAC STYLISTE.

Les *Contes drolatiques* : œuvre d'exception. Artificielle en apparence, profondément vivante en réalité. — L'Esprit de la Renaissance. — Ce n'est pas une imitation, bien moins encore un pastiche : c'est une création correspondant à sa nature.

L'attendrissement et la mélancolie dans les Contes drolatiques. Il y passe comme un souffle du moyen âge. — Interventoin du sentiment : Le *Frère d'armes*. — Balzac touche à la Poésie pure.

Il faut mettre à part une œuvre néanmoins, et reconnaître que dans cet immense labeur, bien fait pour susciter l'étonnement des générations futures, cette œuvre apparait, avec son magnifique et exceptionnel caractère, comme un démenti aux habituelles lois de la production. Il était réservé à Balzac, pour son effort littéraire le plus factice en apparence, d'atteindre à la plus rare perfection de style que jamais artiste ait offerte, et de nous laisser, en une œuvre de conception archaïque, un saisissant exemple de ce que peut la force inventive, la sève toute-puissante du génie, pour communiquer une vie

nouvelle à un art que l'évolution normale de notre langue avait confiné dans le domaine des formes disparues! *Vie, besoin de vie, ardeur de vie :* ce sont là les expressions auxquelles nous devons avoir recours, chaque fois qu'il s'agit de Balzac. Le besoin de rendre ses émotions en faisant œuvre littéraire était chez lui tellement intense, l'outil d'une qualité si admirable que, pour épancher le trop-plein de sa force, il fut amené *naturellement* à cette création des « Contes drolatiques, au moins étrange dans l'existence d'un artiste dévoré comme il l'était par l'ardeur de produire; qu'il s'arrêta dans l'exécution de son œuvre moderne pour en entreprendre une autre, écrite en une langue qu'on ne parle plus, et dont l'emploi constituait à première vue un tour de force ininterrompu!

Aussi bien le tour de force était-il plus apparent que réel, et doit-on reconnaître, en pénétrant plus à fond dans l'âme de Balzac, que cette tentative, donnée par quelques-uns comme factice, correspondait bien au contraire aux tendances les plus libres et les plus spontanées de son tempérament créateur. Envisager les Contes drolatiques comme une conception de parti pris, comme une sorte de gageure, serait s'illusionner étrangement sur sa manière de produire,

sur sa nature même. Si nous l'analysons, en effet, cette nature, si nous nous efforçons d'en détacher pour un instant, afin de les mieux voir dans leur isolement, les éléments essentiels, qu'y trouvons-nous qui nous arrête ? D'abord, et par-dessus tout, correspondant à l'ardeur de vie dont nous parlions, une puissante expansion physique, un perpétuel débordement d'activité. Balzac avait l'âme de sa personne visible, et nous savons ce qu'elle était. Qui pourrait oublier, après l'avoir vue dessinée ou sculptée, cette tête énergique, au vaste front découvert, aux narines dilatées, à la mâchoire puissante, aux yeux enfoncés sous de profondes arcades ? Ces quelques traits, entre tant d'autres, témoignent, à n'en pas douter, d'une organisation *despotiquement sensuelle*. Mais sur la valeur de ce mot il convient de s'expliquer : entendons par là une organisation à la faveur de laquelle chacun des sens départis à l'homme, comme instruments de jouissance ou de douleur, atteint à son maximum de vibration. Et n'est-ce pas là précisément le trait commun à tous les tempéraments d'artistes souverains ? Quelque degré de raffinement que dénote une œuvre d'art en son expression, il n'en demeure pas moins que son point de départ initial, dans le cerveau de son auteur, fut la pré-

dominance d'un ou de plusieurs sens, plus délicatement ou plus puissamment développés que les autres. Chez Balzac le développement aboutit à une sorte d'expansion physique que certains n'hésitèrent pas à qualifier d'*animale*. Nous ne reculerons pas devant le mot, puisque aussi bien il nous sert à caractériser un type tranché. Les anecdotes fourmillent, au cours de ses biographies, qui nous renseignent sur cette surabondance de vie. Il s'installait parmi les choses comme il sut s'installer dans les Lettres, hardiment et violemment, taillant sa place à larges coups d'épaule, en sanguin et en pléthorique qu'il était avant tout!

Quoi d'étonnant en conséquence qu'il soit allé d'*instinct*, non pas de parti pris, à cette littérature du seizième siècle qui représente, dans l'évolution de l'esprit humain, le plus magnifique épanchement de vitalité! Quoi d'étonnant qu'il se soit établi comme une correspondance immédiate et soudaine entre cette face de sa nature intime et le génie de ses illustres aïeux de la Renaissance : Brantôme et Rabelais! De l'admiration qu'il éprouvait pour eux à l'imitation de leurs œuvres, la distance n'était pas grande, et l'une fut la cause de l'autre. Encore ce mot *imitation* n'est-il pas celui qui convient,

et nous devrions l'effacer après l'avoir écrit, car il implique une sorte de parti pris, une réserve qui est tout justement l'opposé du travail mental auquel nous devons cette inégalable création : les « Contes drolatiques ». Balzac s'empara de cette langue incroyablement savoureuse du seizième siècle comme du seul instrument que son instinct d'artiste lui marquât propre à favoriser l'épanchement du trop-plein de sève qu'il sentait en lui. L'avantage qu'il y trouva fut double : elle lui permit d'aborder hardiment des sujets qu'il n'aurait pu même effleurer avec le style habituel du conteur moderne; elle lui permit surtout de les envelopper, comme d'un vêtement aux tons changeants et bigarrés, de cette forme éclatante à laquelle il sut communiquer une nouvelle jeunesse et qui conservera son œuvre inaltérable!

Écartons donc le mot *imitation,* comme insuffisant et impropre à caractériser l'effort d'art que représentent les Contes drolatiques; et si ce n'est assez, pour l'établir, de l'observation déjà faite, nous y ajouterons la suivante : — Le propre de l'imitation est de s'en tenir au modèle dont elle entend s'inspirer, de ne pas s'efforcer d'étendre son champ d'action, de le restreindre bien plutôt, d'en présenter comme une épreuve affai-

blie. Or ce fut précisément le contraire qui marqua la tentative de Balzac dans les Contes drolatiques, et voici comment : — Dans sa puissante expansion de vie, succédant à la contention forcée du moyen âge, la rénovation littéraire du seizième siècle alla droit aux extrêmes, à l'exemple de toutes les réactions violentes. L'âme humaine qui, durant les époques de trouble et d'agitation du moyen âge, avait vécu repliée sur elle-même, éprouva soudain l'impérieuse nécessité de modifier son attitude et de se créer une existence nouvelle, en tout contraire à celle que les circonstances lui avaient imposée. D'où cet incroyable débordement physique dont la Renaissance littéraire nous offre une image si fidèle dans l'œuvre significative d'un Rabelais! Un trait la caractérise avant tout, cette œuvre : l'ignorance et l'abandon qui pourraient sembler systématiques, s'il ne s'agissait d'un temps où l'instinct primait tout, des moyens d'art jusqu'alors employés, à ce point qu'entre les productions du seizième siècle et celles de l'âge précédent un abîme paraît creusé. Eh bien ! c'est là, nous semble-t-il, qu'éclate la suprême originalité des Contes drolatiques, dont nous constations au début l'apparence artificielle : en adoptant une fois pour toutes cette forme de

langage que le génie de la Renaissance avait limitée à l'expression d'instincts puissants, mais exclusivement physiques, Balzac, par une tendance spontanée de sa nature intime, sut l'appliquer dans certaines pages à un ordre de sentiments tout intérieurs ; il remonta jusqu'aux origines premières de la poésie du moyen âge, et dans plusieurs de ses contes, non pas les plus nombreux, mais les plus significatifs à coup sûr, et les plus précieux au regard de l'artiste, il fit intervenir ces deux choses inconnues à Rabelais : l'*attendrissement* et la *mélancolie*.

S'en tenir au seul disciple de Rabelais et ne goûter dans l'auteur des « Dizains » qu'un émule de l'auteur de « Pantagruel », serait donc, on le voit, errer grandement, méconnaître une des faces les plus curieuses et les plus imprévues de son talent. Dans ce domaine pourtant, si nous nous y tenons un instant et que nous cherchions en un art voisin un artiste à qui le comparer, voici qu'un nom se présente aussitôt sous la plume : celui de Jordaëns. C'est le même faire, la même sève de vie, la même accentuation voulue des instincts, des énergies animales. Tout comme Jordaëns excelle dans ses compositions à mettre en relief, par l'exagération du trait ou l'intensité d'une couleur locale, la rondeur charnue de ses

nymphes et de ses satyres, Balzac sait tirer parti de cette langue du seizième siècle, savoureuse et succulente, grasse et charnue elle aussi comme la pulpe d'un beau fruit; à la faveur de son vocabulaire débordant, l'évocation physique des êtres s'opère, aussi nette, aussi précise que si nous les voyions peints sur une toile. Et ce ne sont pas seulement des images visuelles qui ressuscitent en nous : tous les sens sont en jeu. Cette langue évoque des sons, des odeurs, tout le cortège des images associées par la puissance du souvenir. Que Balzac nous conte les « Joyeulsetez du Roy Loys le onziesme » ou les débordements du Concile de Constance, qu'il nous peigne les fantaisies amoureuses de la cour ou les délassements des cardinaux et des couvents, un même souffle de réalisme intense traverse ses récits. L'animal humain s'y révèle bien tel qu'il devait être à cette époque de violence sensuelle, donnant libre cours à sa brutalité native; dans les rapports d'amour, l'instinct sexuel domine et le désir physique absorbe le sentiment.

Reconnaissons que jamais langue ne se trouva mieux en accord avec l'état d'esprit qu'elle était appelée à rendre : elle naquit d'ailleurs de cet état d'esprit et lui dut ses prestigieuses qualités de hardiesse et de verdeur. Cette verve inépuisable qui

accumule les mots et renforce les épithètes, trouvait son emploi naturel dans le récit des aventures d'amour, surtout quand l'épisode du mari trompé venait s'adjoindre au conte et lui communiquer une saveur nouvelle. Il semble qu'à cette époque l'humanité, lasse des siècles de piété, de contention morale qui l'avaient opprimée durant tout le moyen âge, ait poussé un immense soupir de soulagement lors de la grande émancipation de la Renaissance, et que sa première revanche ait été de tourner en dérision la fidélité conjugale. Ici Balzac est sans rival : la fertilité de ses inventions égale, si elle ne les dépasse, celle des plus célèbres conteurs, et le large rire dont il souligne les circonstances ou comiques ou grotesques de l'aventure, montre assez jusqu'à quel point il sut s'identifier avec l'esprit du temps. Il est peu de ces contes où nous ne voyions un mari trompé, peu de ces contes où la surabondance des détails physiques n'aille pas jusqu'à l'obsession. Lisez par exemple la « Chière Nuictée d'amour » et dans ce conte le récit de la première rencontre de la jeune femme avec son amant. Voici d'abord le mari : Avenelles, « une maulvaise barbe rousse, poly comme ung brin de réglisse, pasle en diable, ainsy que sont tous chicquanous enfouis ez ténèbres du parlement ; brief, le plus meschant

garson d'advocat qui jamais ayt vescu, riant aux pendaisons, vendant tout, vray Judas ». — Arrivons maintenant à la nuictée : — « En prime veue, treuva la damoiselle Avenelles ung gentil souper, bon feu en la cheminée, mais ung meilleur au cueur de son amant, lequel la print, la baisa avesques larmes de joye, sur les yieulx d'abord pour les mercier de leurs bonnes œillades, pendant les dévotions de l'ecclise Sainct-Jehan en Grève. Puis point ne refusa son bec à l'amour la bonne advocate embrasée, et se laissa bien adorer, presser, caresser, heureuse d'estre bien adorée, bien pressée, bien caressée, à la mode des amans affamez. Puis tous deux feurent d'accord d'estre lung à l'aultre durant toute la nuict, non chalans de ce qui pourroyt en advindre : elle, comptant l'avenir comme festu en comparaison des joyes de cette nuictée ; luy se fiant sur son crédit et son espée pour en avoir d'aultres. Brief, tous deux peu soulcieux de la vie, pourveu que en ung coup ils consumassent mille vies, prissent mille délices, en en rendant ung chascun à l'aultre, le double. Cuydant elle et luy tomber en ung abysme et voulant y rouler bien accolez, en boutant tout l'amour de leur aame avecques raige en ung coup. En da s'aymoient-ils bien ! Aussy, point ne cognoissent

l'amour les paouvres bourgeois qui couchent coitement avec leurs mesnaigières, veu qu'ils ne sçavent point ce qu'il y ha d'aspres frestillements de cueur, de chaulds jects de vie, de vigoureuses emprinses, alors que deux jeunes amants, blanchement unis et reluysans de dézirs, se couplent en veue d'ung dangier de mort. »

On trouverait difficilement, croyons-nous, dans l'ensemble des Dizains, passage exprimant mieux que celui-là l'ardeur sensuelle, la fougue amoureuse et le déchaînement de l'instinct. Difficilement aussi découvrirait-on, dans n'importe quelle œuvre écrite, la transcription littéraire du désir physique se traduisant mieux qu'ici par l'afflux soudain et la brusque accélération des ondées sanguines. Balzac l'a peint tel qu'il devait exister chez la plupart de ces créatures saines et robustes, aux puissantes énergies physiques, du siècle de Rabelais, tel qu'il existe encore chez certains êtres, mais combien rares, de nos races dégénérées! Et pourtant, même dans ses descriptions les plus osées, comme celle que nous avons citée, presque toujours vous rencontrez, à côté de la manifestation du désir, l'accompagnant et la parachevant, une sorte d'intervention sentimentale qui y ajoute comme une fleur de poésie. Tantôt elle est due, cette

intervention, aux circonstances tragiques et douloureuses qui forment l'affabulation du conte, tantôt à une nuance particulière de mélancolie ou de rêve, d'un charme étrange et pénétrant. Mais, empreinte de tragique ou de rêverie, poignante ou seulement mélancolique, cette nuance de sentiment crée une originalité souveraine à l'ensemble des Dizains; elle les différencie, une fois pour toutes et à jamais, des conceptions littéraires de la pure Renaissance, en les rattachant par un lien tout spirituel à l'âme du Moyen âge. C'est qu'un cerveau d'artiste puissamment organisé doit offrir cette unité de structure grâce à laquelle, jusque dans ses compositions les plus opposées, se retrouvent des facultés identiques. Nous avons insisté, en étudiant le style du romancier moderne, sur son admirable don de *vision intérieure* et de *réminiscence sentimentale*. Balzac ne devait point s'en départir dans les Contes drolatiques, et il dota cette œuvre exceptionnelle en sa forme de qualités semblables à celles qui nous frappent dans les romans de la Comédie Humaine : d'où ce très curieux et très rare mélange au sujet duquel il fallait s'expliquer.

Existe-t-il passion plus raillée, sentiment plus universellement bafoué et à juste titre, que l

tendresse amoureuse du vieillard? Lisez le « Péché véniel », et vous verrez ce que Balzac en fait. Notez que le ridicule est augmenté ici par l'impuissance physique du vieux « Bruyn ». Eh bien, en dépit même des épisodes *drolatiques* qu'amène cette impuissance, le conteur a su mettre tant de bonhomie dans cette vieille âme, un amour si sincère, des regrets si ardents, si véritablement communicatifs, que l'élément *comique* passe au second plan et fait place à la pitié attendrie. Quittons tout élément comique pour entrer dans le domaine de la passion profonde et pitoyable : le conte intitulé « Persévérance d'amour » va nous servir de guide. Sans doute, ici encore les âmes sont simples et naïves; elles ignorent ces complexités de sentiment qui ont fait les littératures modernes; elles ne poursuivent qu'un but, l'assouvissance de leurs désirs, et c'est toujours l'instinct qui les guide, mais avec quelle sûreté, surtout avec quelle opiniâtreté! L'exclusivisme de leur tendresse, disons mieux, l'élément sérieux et tragique qui accompagne toujours le sentiment d'amour chez les âmes primitives, nous fait penser et *rêver*, loin que nous songions à rire. Enfin, si nous nous élevons encore pour nous hausser jusqu'au sentiment pur, nous rencontrons des contes comme le

« Frère d'armes », dans lesquels Balzac atteint à la plus haute poésie.

C'est l'histoire, bien souvent redite au Moyen âge, du chevalier partant pour une expédition lointaine et confiant à son *ami* la garde de sa *dame*. Durant l'absence une commune tendresse les envahit ; mais le frère d'armes sait résister : il se tuerait plutôt que de céder. Nous avons vu quel relief elle avait, cette langue du seizième siècle, quelle puissance et quelle énergie pour peindre les *instincts*. Examinons maintenant par contraste sa virtualité dans le domaine du *sentiment pur*, ce qu'on pourrait appeler son idéale transfiguration : — « Tout le feu que les dames boutent en leurs amours substantielles, lorsque la nuict n'ha point d'autres lumières que leurs yeux, elle le transféroyt dedans les gects mysticques de sa teste, les ecsultations de son âme et les ecstases de son cueur. Alors, naturellement, et avecques la joye délicieuse de deux anges accouplez d'intelligence seulement, ils entonnoyent de concert les doulces litanies que répétoyent les amans de ce temps en l'honneur de l'amour... — Las, disoyt Marie d'Annebault, tu es ma force et ma vie, mon bonheur et mon thrésor ! — Et vous, répondoyt-il, vous estes une perle, un ange ! — Toy, mon séraphin. — Vous, mon âame ! — Toy, mon

Dieu! — Vous, mon estoile du soir et du matin, mon honneur, ma beaulté, mon univers! — Toy, mon grand, mon divin maistre! — Vous, ma gloyre, ma foy, ma religion! — Toy, mon gentil, mon beau, mon couraigeux, mon noble, mon chier, mon chevalier, mon défenseur, mon roy, mon amour! — Vous, ma fée, la fleur de mes jours, le songe de mes nuicts! — ...Votre resgard me brûsle. — Je ne vois que par toy! — Je ne sens que par vous! — Oh bien, mets ta main sur mon cœur, ta seule main et tu vas me veoir pâslir, quand mon sang aura prins la chaleur du tien. » — Nous sommes ici dans le domaine de la Poésie pure, et les sentiments atteignent à ce caractère de haute idéalité que lui-même il avait essayé de peindre avec un sujet tout moderne dans les litanies d'amour d'Henriette de Mortsauf. Qu'importe, en effet, l'intervalle des siècles, cet abîme que creusent les années entre les générations qui se succèdent! Par delà les transformations des mœurs, au milieu de ces transformations, une chose persiste inaltérable, c'est le sentiment envisagé dans son essence! Infiniment diverse et changeante nous apparaît l'enveloppe poétique dont le revêt l'imagination des artistes; toujours un, toujours identique le sentiment lui-même, si bien qu'à des siècles de distance,

et comme un écho fidèle, les plaintes mélancoliques d'Henriette de Mortsauf répondent aux litanies d'amour de Marie d'Annebault!

§ 4. — RETOUR AUX PROBLÈMES DE STYLE.

L'*Évolution* et la *Fixité* de la langue. — L'influence de Balzac sur l'évolution de la langue est presque négligeable.

N'est-elle pas d'une incomparable saveur, cette sensibilité toute moderne, mouillant de telles pages, écrites en la langue forte et musclée du Moyen âge? Et cette coexistence d'une émotion récente avec le style d'un autre temps n'écarte-t-elle pas jusqu'à l'idée même de *pastiche?* Le moule souple et vigoureux adopté par Balzac fut pour son âme fougueuse la plus admirable enveloppe. Lorsqu'on ferme les Contes drolatiques, on se demande si jamais l'effort le plus obstiné pour adapter la langue de nos jours à des émotions d'un tel ordre aurait pu aboutir à une réussite égale.

Et comment se poser cette question sans voir s'en dresser une autre, d'une importance corrélative aux yeux de tout artiste littéraire qui se cherche lui-même : la grave question de la forme en laquelle il enveloppera sa pensée? Le temps est loin où l'écrivain, porté par son seul effort,

ne connaissait d'autre style que celui qu'il atteignait naturellement. En dépit de nous-mêmes et malgré nos désirs d'intense personnalité, nous ne pouvons effacer de notre âme l'apport que l'éducation y a déposé. Nous ne pouvons oublier que diverses ont été les formes littéraires dont furent enveloppées des conceptions également hautes. Entre ces formes, laquelle faut-il préférer? Resterons-nous fidèles aux grands modèles des âges classiques, ou tenterons-nous les modèles nouveaux des hardis briseurs d'idoles?

Les théoriciens du style ont établi depuis longtemps qu'à chaque âge d'une race correspondait une phase de la langue; ils furent conduits ainsi à envisager dans le développement d'une langue, véritable organisme vivant, un âge d'adolescence, d'apogée, puis de décadence : c'était dire qu'un point culminant existait, exprimant le maximum des qualités de la race, point qu'on ne saurait dépasser. Dans toute race qui dure, un perpétuel besoin de rénovation se manifeste, et les artistes qui veulent rompre avec les formes léguées par leurs devanciers ont beau jeu à développer cette idée qu'aux modifications du *milieu social* doivent correspondre des transformations dans l'âme humaine et le style qui la traduit. C'est là une considération qui nous touche peu.

Ce serait s'exagérer son influence que de la croire capable de contre-balancer l'influence du *milieu physique*. Le sol et le climat, qui font ce dernier, pétrissent et modèlent le tempérament d'une race, et ce tempérament s'exprime d'une façon définitive aussi bien par les mots avec leur allure et leur couleur que par la construction de la phrase et la syntaxe. Voilà pourquoi l'*ossature* littéraire est immuable, pourquoi c'est sur la pensée bien plutôt que sur l'expression qu'influe le milieu social.

Pour exprimer des idées nouvelles en un style d'une valeur d'art égale à celle des modèles classiques, il ne faut ni rejeter de parti pris ces modèles, ni s'astreindre à les copier servilement. Il importe surtout de ne pas méconnaître l'apport nouveau de chaque âge littéraire dans le domaine de la langue : il reste seulement à le préciser. Tout en considérant que la structure de la phrase française et plus particulièrement de la prose — puisque la prose est le triomphe de notre génie latin — a été une fois découverte et a atteint son maximum de réussite dans les œuvres du dix-septième siècle, il paraît indispensable, aux yeux de l'artiste moderne soucieux d'originalité et d'invention, de concentrer ses efforts sur le *détail* du style, sur la qualité de

l'*épithète* par exemple, et, dans ces limites, il semble légitime de suivre le progrès correspondant dans les faits et les idées nouvelles, par l'apport de ce que la science et l'art ont donné. C'est pour avoir réalisé l'idéal de cette théorie d'art que la langue admirable, profondément *moderne* tout en restant *classique,* d'un écrivain comme Baudelaire, a pu captiver tant de jeunes et sincères artistes. M. Paul Bourget, dans sa belle étude des « questions de style (1) », paraît cependant avoir confondu la rénovation d'un Goncourt et celle d'un Baudelaire. En réalité, leur effort fut radicalement différent. La tentative des premiers s'attachait non seulement à ce que nous avons appelé le *Détail du style,* mais encore à la structure intime de la phrase, qui chez eux s'écarte volontairement de la tradition classique. Baudelaire, par contre, demeure rigoureusement classique à cet égard, et son effort inventif se limite aux points de détail. C'est à cette forme d'art que nous rattachons nos préférences.

Pour en revenir à Balzac, son style ne présenta jamais cette double qualité d'une correspondance idéale entre la pensée et la forme, entre le travail du style par le dedans et le travail par

(1) Voir le chapitre des « Essais de psychologie » consacré aux Goncourt.

le dehors. Il était entraîné par une fougue créatrice bien trop ardente pour concevoir la langue autrement que comme le résultat du travail intérieur. Les Contes drolatiques constituent une tentative isolée. Il suffit de se reporter à ce que nous avons dit sur le rôle des tendances pour comprendre que son style usuel était un résultat tellement direct des tendances physiologiques qu'il ne pouvait comporter un haut degré de ciselure extérieure. Aussi son influence, considérable sur la marche des idées et du sentiment, demeure-t-elle presque nulle sur l'évolution de la langue!

CHAPITRE II

BALZAC FÉMININ

Chimère d'une tendresse irréalisable : Balzac amoureux de féminéité. Toute sa vie il aspira au bonheur dans l'amour.
Premières entrevues de Balzac avec *George Sand*. Pourquoi ils ne pouvaient s'entendre. Son opinion sur elle.
Relations de Balzac avec Mme *d'Abrantès* : la femme-auteur. L'amour ne pouvait exister entre eux.
Mme de Castries. Sa coquetterie. Souffrances qu'elle impose à Balzac. Il sort vainqueur de la lutte : il écrit le roman de la *Duchesse de Langeais*.
Une correspondante anonyme : *Louise*. — Le Bas-bleu.
Mme de Berny. — Tendresse voisine de l'amour. Mme de Berny prototype d'Henriette de Mortsauf. Sentiment de culte et d'adoration pour sa mémoire.
L'amitié pure exclusive de l'amour : Mme *Zulma Carraud*, véritable mère pour Balzac. Elle est la confidente de toutes ses tristesses.
Relations de Balzac avec Mme *Hanska*. Fidélité et persistance de sa passion. Ses doutes et ses tortures. Il l'épouse et meurt.
Haute idée que la Correspondance laisse de l'homme.
Comment la *vie vécue* influe sur l'*œuvre écrite*.

« N'avoir pas près de soi cet esprit si doux et « si caressant de la femme pour laquelle j'ai tant « fait ! » Cette phrase qui s'exhale, plaintive, de la Correspondance au milieu des labeurs incessants et des écrasantes fatigues du grand écri-

vain nous apparaît comme le résumé de ses aspirations les plus secrètes. S'il fut un rêve, en effet, que caressa le créateur de tant de types inoubliables, de tant d'âmes de femmes si délicieusement tendres qu'il faut remonter jusqu'à Shakespeare pour en trouver d'analogues, ce fut celui d'un amour qui satisfît ses ambitions et comblât le vide de son cœur. Hélas! comme tous les grands artistes qui poursuivent cette chimère irréalisable d'une vie correspondant à leur puissance imaginative, comme tous ceux qui s'efforcent de résoudre cet inquiétant et insoluble problème d'une existence en harmonie avec les postulations intimes de leur cœur, Balzac échoua dans cette tentative qu'on voit se reproduire à chaque apparition d'artiste supérieur, et qui demeure le lot de ces âmes malheureuses et pourtant privilégiées!

Deux points de vue essentiels dominent cette Correspondance : d'abord le labeur surhumain et les tourments ininterrompus du producteur, hanté jusqu'à sa mort, comme par une invincible Fatalité, du spectre de la ruine; labeur et tourments d'une nature telle que dans l'histoire littéraire ils nous apparaissent sans précédents connus; puis, au milieu de ces angoisses, semblable à un vivant et perpétuel contraste, la préoccupa-

tion tout idéale d'une affection féminine sur qui puisse se reposer son esprit inquiet, la vision béatifiante d'un de ces êtres de chair, analogues à ceux qu'il a conçus, dont la tendresse sache demeurer à l'abri des incertitudes et des variabilités d'ici-bas. Nobles et presque saintes préoccupations, puisqu'elles entretiennent dans l'âme de l'artiste cette foi en l'idéal, sans laquelle il n'est pas de grandes choses; salutaires surtout, car elles vivifient en lui ce culte de l'éternel féminin, point de rencontre de tous les vrais poètes, qui guide leurs pas et éclaire leur route ainsi qu'une étoile bienfaisante!

Balzac, avons-nous dit, échoua dans sa tentative! Sans doute, lorsqu'on mesure le résultat obtenu aux secrètes aspirations d'une âme nécessairement inassouvie. Mais si, jugeant les choses d'un point de vue plus relatif, et ne leur demandant pas davantage qu'elles ne peuvent nous donner, on s'efforce de résumer son impression après la lecture de cette Correspondance, on est amené à conclure qu'en somme il fut moins malheureux que pourrait le faire pressentir la plainte du début, et qu'en mainte circonstance tragique de sa destinée les affections féminines lui furent comme un baume et un souverain adoucissement!

Dans une lettre écrite à sa sœur, Mme Laure Surville, en 1839, parlant des ennuis qui l'accablent et résumant son opinion au sujet des différentes femmes qui jusqu'alors ont influé sur sa vie, Balzac revient à chacune d'elles avec une mélancolie découragée. Avec sa sœur, Mme Surville, il regrette de n'avoir pas eu une intimité qu'il estimait profitable, en quoi il se trompe manifestement. Au fond, c'était une âme bourgeoise sans véritable noblesse, et qui n'eut à vrai dire aucun mérite à s'apercevoir que Balzac était une intelligence exceptionnelle, quand déjà la voix de la Renommée l'avait proclamé. Elle ne fit que suivre l'opinion en s'y rattachant : il eût été préférable de la devancer cette opinion, d'avoir foi en celui qui devait immortaliser son nom, à l'époque où lui seul envisageait l'avenir avec quelque confiance. « George Sand, dit-il plus loin, serait bientôt mon amie; mais elle n'a pas le sens critique. » Faut-il voir dans cette curieuse phrase, rigoureusement justifiée d'ailleurs, le souvenir de leurs premières entrevues? Si ennemi qu'on soit de l'anecdote, on ne peut négliger de parti pris celles qui sont de nature à éclairer la psychologie du maître romancier.

Ils s'étaient connus à l'époque de leurs débuts littéraires. George Sand avait publié Indiana,

Balzac la Physiologie du mariage, la Peau de chagrin et les premières scènes de la Vie privée. Elle cherchait encore soutien et protection auprès de lui, et pourtant une sorte de pudeur effarouchée par ses violentes sorties paralysait leurs épanchements. La lecture de certains fragments des Dizains, commentés par Balzac, avait terrifié George Sand. Au moment où parurent les Parents pauvres, son irréprochable moralité n'avait pu supporter les deux entrevues de Crevel avec Mme Hulot dans la Cousine Bette, et elle le lui avait franchement déclaré (1). Ces deux traits suffiraient à marquer la divergence de leurs points de vue, à établir qu'il ne pouvait exister entre eux de réelle sympathie littéraire. Quant à son caractère, Balzac lui rendit pleinement hommage, le jour où il écrivit : « Elle n'a aucune petitesse en l'âme, ni aucune de ces basses jalousies qui obscurcissent tant de talents contemporains... George Sand est une très noble amie. » Après elle, Balzac passe à Mme Carraud, sur laquelle nous reviendrons bientôt, et qui lui semble réunir toutes les qualités requises pour être la conseillère d'un écrivain; mais elle vit trop éloignée du milieu intellectuel : « Jamais

(1) Nous empruntons ces détails au livre de M. G. Ferry : « Balzac et ses amies », qui abonde en anecdotes intéressantes.

esprit plus extraordinaire n'a été plus étouffé; elle mourra dans un coin, inconnue. » Quant à Mme Hanska, qui plus tard devait être Mme de Balzac, elle n'est pas libre encore, et il ne peut peser sur sa destinée. Seule, Mme de Berny, enlevée à son affection par une mort prématurée, mais dont la mémoire est embellie par l'auréole de sa destinée malheureuse, Mme de Berny réalise l'idéal de ses souhaits d'artiste, et il écrit sur elle ce touchant éloge : « Je suis seul contre tous mes ennuis, et jadis j'avais pour les combattre avec moi la plus douce et la plus courageuse personne du monde : une femme qui chaque jour renaît dans mon cœur, et dont les divines qualités me font trouver pâles les amitiés qui lui sont comparées. »

Parmi ces amitiés, il faut citer celle de Mme d'Abrantès. Si l'on en croit la Correspondance, cette amitié fut la première en date qui s'offrit à Balzac, et elle lui fut bien *offerte*, puisque Mme d'Abrantès fit toutes les avances; mais ce qui devait lui nuire aux yeux du romancier, c'était sa prétention de femme auteur. De tournure virile et de caractère énergique, la veuve de Junot, qui avait été une des étoiles du premier Empire, en était réduite à chercher un moyen d'existence dans la vente de ses écrits;

elle composait des romans dans le goût espagnol, elle écrivait ses mémoires et avait recours à l'obligeance de Balzac pour les démarches indispensables auprès des éditeurs et des directeurs de revues. Son excuse, aux yeux même du romancier, était cette médiocrité de fortune, si rude à supporter après les splendeurs d'autrefois. Balzac n'aimait pas les femmes de lettres. Il partageait à cet égard l'opinion de la plupart des vrais artistes, qui poussent assez loin le culte et l'adoration de la grâce féminine pour être contristés de ce qui peut y porter atteinte. La nature, le rôle, la mission de la femme lui paraissaient incompatibles avec la besogne de l'écrivain ; il y voyait comme une déformation de l'idéal d'amour dont il se plaisait à la doter en rêve. Presque tous les écrivains d'ailleurs ont détesté la femme auteur, non point de cette inimitié vile et méprisable qui prend sa source dans un sentiment de rivalité vulgaire ou de jalousie professionnelle, mais de cette inimitié bien au contraire sainte et sacrée qui se refuse à voir dans un objet d'amour un instrument d'*analyse de cet amour*. Balzac eût applaudi aux observations de Stendhal, lesquelles contiennent en même temps la justification du cas de Mme d'Abrantès. — « Imprimer, pour une femme qui a moins de

cinquante ans, c'est mettre son bonheur à la plus terrible des loteries; si elle a le bonheur d'avoir un amant, elle commencera par le perdre. Je ne vois qu'une exception : c'est une femme qui fait des livres pour élever ou nourrir sa famille. »

Avec Mme de Castries, il en fut tout autrement : ce n'était plus l'auteur, ce n'était plus l'amie, c'était la *femme* que Balzac aimait, et la femme dans une de ses plus troublantes incarnations. Ajoutons que Mme de Castries était la plus coquette et la plus ondoyante des femmes. Ce fut tout un roman d'amour que Balzac vécut avec elle, un roman dans lequel cœur et sens se trouvèrent pris, pour lequel il fit tous les frais d'imagination, tandis qu'elle conserva les dehors de la plus parfaite insensibilité. Les complexités sentimentales qui avaient accompagné leurs premières relations étaient bien de nature à attirer et à retenir Balzac : il avait reçu de Mme de Castries, sans qu'elle se nommât, toute une série de lettres dans lesquelles elle témoignait d'une admiration enthousiaste pour ses œuvres. Longtemps il respecta l'incognito qu'elle désirait garder et lui répondit comme elle le souhaitait; enfin lassé, il déclara que ses lettres cesseraient, si elle ne se faisait connaître. Mme de Castries y consentit alors, et Balzac

apprit que sa correspondante était une des étoiles les plus brillantes de cette aristocratie parisienne où il commençait à fréquenter. Il fut reçu dans son salon et traité, ainsi qu'il convenait, comme un des maîtres de la littérature; puis les échanges épistolaires reprirent entre eux. Il ne s'agissait donc plus d'un écrivain, rival comme George Sand, ou simplement disciple respectueux comme la duchesse d'Abrantès, chez qui les prétentions de l'auteur anéantissaient toute possibilité d'amour. Il s'agissait d'une femme de goût, joignant à la plus attirante beauté physique le doux rayonnement d'une intelligence délicate. Malheureusement c'était aussi une coquette, et Balzac fut trop long à s'en apercevoir. Il continua de fréquenter son salon, accepta même l'invitation qu'elle lui fit de venir auprès d'elle et dans une stricte intimité passer quelques semaines à Aix.

Ici notons un détail piquant qui en dit long sur la psychologie de Balzac. Peut-être croyez-vous que ce séjour sera consacré tout entier à Mme de Castries; que l'homme, très sincèrement épris, très réellement amoureux, oubliera pour un temps sa tâche d'artiste et jouera en conscience son rôle de postulant. S'il avait agi ainsi, sans doute il eût fini par emporter la place. Mais

vous allez voir comme il se comporte, et sa Correspondance va vous édifier à son sujet. Il doit préparer à Aix le *Médecin de campagne* et tout un dizain des Contes drolatiques, il travaille à ces deux œuvres de cinq heures du matin à cinq heures du soir, et c'est seulement ensuite, la journée terminée, qu'il va rejoindre Mme de Castries. C'était une étrange façon de faire sa cour, et l'on comprend qu'une coquette, si intelligente et si éprise fût-elle des choses de l'esprit, ait tenu rigueur à Balzac de n'avoir pas oublié quelques jours qu'il était romancier, pour se souvenir uniquement qu'il était amoureux. Si profond psychologue quand il s'agissait des personnages imaginés par lui, Balzac ne le fut pas assez en ce qui le concernait. Toujours est-il qu'il revint d'Aix, aussi peu avancé qu'il y était parti. Certaines phrases de la Correspondance laissent transparaître à merveille la nature de ses sentiments pour Mme de Castries. — « Je n'aime pas votre tristesse; je vous gronderais beaucoup si vous étiez là. Je vous poserais sur un grand divan où vous seriez comme une fée au milieu de son palais et je vous dirais qu'il faut aimer dans cette vie pour vivre. Or vous n'aimez pas; une affection vive est le pain de l'âme, et quand l'âme n'est pas nourrie, elle

faiblit comme le corps. » — Et plus loin : — « Mille tendresses en retour de vos fleurs. *Mais je voudrais plus encore.* » — Il n'obtint jamais davantage, car Mme de Castries était un exemplaire accompli de ces femmes qui se promettent sans cesse et ne se donnent jamais. Dangereuse et redoutable espèce pour un cœur de poète qu'elles savent manier avec la dextérité des plus expertes courtisanes. Que de talents ont succombé sous leurs coups, l'histoire de l'art est là pour le prouver !

Balzac, le théoricien de la volonté, ne devait pas succomber. Quelques souffrances qu'il endurât, il sut les dominer; disons mieux : il sut en tirer profit, car elles lui inspirèrent un chef-d'œuvre de plus. La *Duchesse de Langeais* fut la transcription littéraire des émotions traversées. Il se complut à retracer, dans un personnage de fiction, les traits légèrement accentués, mais aussi plus saisissants, de la femme qui, sans le savoir, avait posé devant lui; il renouvela pour la centième fois cette histoire, vieille comme le monde, du poète allant demander à ses propres expériences sentimentales l'inspiration d'une œuvre plus poignante et plus vécue que les autres. Si Mme de Castries s'était montrée moins rigoureuse à l'égard de Balzac, il est probable que la

Duchesse de Langeais n'eût pas été composée, ou que du moins elle eût été singulièrement atténuée. On raconte qu'après l'avoir écrite il en fit la lecture dans le salon de Mme de Castries, mais que celle-ci ne se reconnut pas ou feignit de ne pas se reconnaître. Balzac était alors guéri, bien que la blessure eût été profonde, si l'on s'en rapporte à cette douloureuse confidence : — « Cette liaison qui, quoi qu'on en dise, est restée, par la volonté de cette femme, dans les conditions les plus irréprochables, a été l'un des plus grands chagrins de ma vie; les malheurs secrets de ma situation actuelle viennent de ce que je lui sacrifiais tout, sur un seul de ses désirs. Elle n'a jamais rien deviné. Vous me parlez de trésors, hélas! Savez-vous tous ceux que j'ai dissipés sur de folles espérances? *Moi seul sais ce qu'il y a d'horrible dans la Duchesse de Langeais.* » — Finalement il se retirait vainqueur, car n'est-ce point la plus belle victoire qu'un artiste puisse remporter, et peut-il exister punition plus cruelle pour une coquette, après celle qui lui est infligée par l'idée qu'un homme comme Balzac a guéri de son amour, que cette pensée qu'aux yeux de tous et à jamais le pouvoir de ses charmes a subi un décisif échec?

Il est pourtant un autre enseignement, une

leçon plus profitable, qui se dégage pour nous, semble-t-il, de cette histoire d'amour : c'est le caractère dominateur et la puissance absorbante du travail cérébral, ou sous une autre forme, et si vous aimez mieux, l'exclusion, par la prépondérance de cette activité particulière du cerveau, de toute autre activité voisine. L'écrivain qui, tout épris qu'il fût — et nous savons maintenant comme il l'était! — de la séduction troublante de Mme de Castries, trouvait le moyen auprès d'elle de s'abstraire et de concentrer sa pensée au point de composer douze heures par jour, un tel écrivain nous apparaît bien une démonstration nouvelle de cette vérité déjà vérifiée, à savoir, que les grands efforts de l'esprit s'accompagnent presque toujours d'une réelle chasteté chez ceux qui en donnent l'exemple. Si l'aventure de Mme de Castries se fût terminée par un dénouement conforme aux désirs de Balzac, si Balzac était devenu l'amant de cette trop fameuse coquette, il y a beaucoup à parier que leurs rapports n'eussent pas été de longue durée, et cela non pas tant du fait de Mme de Castries que du fait de Balzac. Son labeur ininterrompu se fût difficilement accommodé des soins constants et minutieux qu'exigeait une semblable liaison!

Durant deux années, les années 1836 et 1837,

Balzac entretint une correspondance suivie avec une personne qu'il ne vit jamais et ne connut que sous le nom de Louise. « Aucune de ces lettres ne portant de date précise, écrivent les éditeurs, et leur série composant une sorte de petit roman sentimental, nous n'avons cru pouvoir mieux faire que de les présenter au lecteur dans leur ensemble, tout en leur assignant un ordre chronologique qui se rapporte à l'époque où elles furent écrites. »

Un *roman sentimental,* si l'on veut, mais un roman dans lequel, si l'on juge des lettres écrites par celles que Balzac adressait en réponse, la correspondante s'occupait avant tout de raffiner sur le sentiment, et se souciait plus de l'impression qu'elle allait produire sur un romancier célèbre que d'un échange d'idées sincères et personnelles; somme toute, un commerce épistolaire qui dut finir par ennuyer Balzac d'autant mieux qu'il ne put obtenir qu'elle se départît de l'anonyme qu'elle prétendait garder jusqu'à la fin.

Certaines de ces réponses sont intéressantes à consulter, notamment celle où il parle de l'*amitié,* affirmant sa supériorité sur l'amour : — « L'amitié va plus loin que l'amour, car à mes yeux elle est le dernier degré de l'amour et la sécu-

rité dans le Bonheur. » Et ce fragment surtout dans lequel il se dépeint lui-même et dévoile le fond de sa nature : — « Sachez que ce que vous présumez chez moi de bon est meilleur encore ; que la poésie exprimée est au-dessous de la poésie pensée, que mon dévouement est sans bornes, que ma sensibilité est féminine et que je n'ai de l'homme que l'énergie. »

« *Aimez-moi comme on aime Dieu* », lui répondait-elle !... Hélas ! qui pourra jamais sonder la vanité et la sottise du Bas-bleu ! Voilà bien la femme *caricature* de l'homme. Coquetterie non plus du cœur, mais de l'esprit, la plus vaine et la plus méprisable de toutes, puisqu'elle se manifeste à l'encontre de sa nature habituelle et n'a même pas pour excuse d'apparaître un prolongement normal de son être intime. Ce sont de telles phrases qui, venant sous la plume des trop nombreuses *Louise* dont la littérature fut encombrée, démasquèrent le ridicule de la femme pédante et suscitèrent les représailles de l'homme. Cette inimitié put donner naissance à des œuvres de pamphlet plutôt que de critique ; mais elle avait, somme toute, une origine noble et pure, puisqu'elle flétrissait cette chose horrible : la *grimace du sentiment*, et s'efforçait de restituer à la femme son véritable caractère. Pour en reve-

nir à Louise et à Balzac, la correspondance cessa brusquement; on s'étonne à juste titre qu'elle ait pu durer si longtemps!

A l'homme qui, parlant de l'*amitié*, trouvait de telles expressions pour la caractériser, à l'artiste qui, connaissant le fond réel de sa nature pour en avoir souffert, l'analysait si délicatement, ces liaisons, on le conçoit, ne pouvaient suffire et demeuraient impuissantes à combler le vide de son cœur. Que lui fallait-il donc? Une affection de femme qui, sans être exigeante, surtout sans absorber le temps qu'il employait à son grand œuvre, fût toujours présente à sa pensée et le soutînt dans ses angoisses; une tendresse délicate qui, n'étant pas précisément l'amour, non plus que la simple amitié, mais une sorte de compromis entre eux, fût comme une caresse constante pour son esprit, un apaisement à ses misères; un sentiment qui, tout en lui laissant la paix du cœur, maintînt pourtant ce cœur dans un perpétuel état de vibration douce, favorable à l'épanouissement de son talent : une chose rare et précieuse entre toutes, telle en un mot qu'on ne la rencontre pas deux fois dans une existence! Pas de coquetterie et pourtant de la tendresse; pas de pédanterie et néanmoins une vraie culture d'esprit; bref une femme qui eût

les qualités de ce qu'on appelait au grand siècle « un honnête homme » et qui néanmoins demeurât femme par toutes les nuances du sentiment.

Telle était Mme de Berny, que Balzac connut à l'époque de ses débuts littéraires et qui lui conserva jusqu'à sa mort la plus tendre affection. Les analogies sont saisissantes entre elles et l'héroïne du Lys : c'est la même douceur résignée, le même sentiment d'irrémédiable mélancolie; cette conviction enracinée d'une disproportion nécessaire entre le rêve et la vie réelle. Mme de Berny avait épousé un mari beaucoup plus âgé qu'elle, d'humeur morose et chagrine, qui fut évidemment le prototype de M. de Mortsauf. Elle n'eut toute sa vie d'autre consolation que sa tendresse de mère et ses relations d'amie. Jusqu'où ces relations allèrent-elles entre eux deux? Sans prétendre que Balzac ait joué le rôle de Vandenesse avant de l'écrire, et bien convaincu d'ailleurs que Mme de Berny, comme Henriette de Mortsauf, ne faillit jamais à ses devoirs, il est probable que, tout au moins dans le début de cette liaison, la sympathie profonde du romancier fit naître un sentiment que la jeune femme n'osa peut-être jamais s'avouer à elle-même, mais qui ne pouvait être que de l'amour.

Toujours est-il que jusqu'à sa mort elle ne cessa de correspondre avec Balzac, et de soutenir ses défaillances. Cette intimité dura douze ans; l'amie des premiers jours mourut en 1836, emportée par une maladie de langueur.

Voilà ce que Balzac trouva en Mme de Berny, si l'on en croit certains fragments de sa correspondance, certaines confidences adressées à sa sœur et à d'autres amies, qui éclairent d'une douce et mystérieuse lumière cette figure également mystérieuse et douce de l'amie disparue, ravie à son affection par l'implacable destin! Quand il se reporte à ces instants heureux par la toute-puissance du souvenir, il semble que ce soit avec le ravissement d'un être humain à qui il a été donné de contempler une figure qui à peine était de ce monde et qui ne semblait pas faite pour y demeurer longtemps. Lorsqu'il parle d'elle, c'est avec des termes d'adoration presque suprater-restre, et le jour où elle disparaît, voici ce qu'il écrit : — « La personne que j'ai perdue était plus qu'une mère, plus qu'une amie, plus que toute créature peut être pour une autre. Elle ne s'explique que par la divinité. Elle m'avait soutenu de parole, d'action, de dévouement pendant les grands orages. Si je vis, c'est par elle; elle était tout pour moi... Elle réagissait sur

moi, elle était mon soleil moral. » — Et Balzac ajoute, pris comme d'une pudeur à la pensée du rapprochement qu'on ne manquera pas d'établir entre Mme de Berny et Henriette de Mortsauf : — « Mme de Mortsauf du Lys est une pâle expression des moindres qualités de cette personne, il y a un lointain d'elle, car j'ai horreur de prostituer mes propres émotions au public, et jamais rien de ce qui m'arrive ne sera connu. Eh bien! au milieu des nouveaux revers qui m'accablaient, la mort de cette femme est venue! »

Il ne restait plus alors à Balzac pour le consoler que l'amitié de Mme Carraud, qui devait, celle-là, l'accompagner jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain. Sans doute elle fut douce à son cœur cette liaison, mais trop purement amicale et trop exclusivement maternelle pour présenter les causes de séduction que la nature complexe de Balzac devait chercher. La correspondance entre eux n'en est pas moins intéressante tant par la sincérité et l'absence complète d'égoïsme que par la fidélité et la persistance d'affection qu'elle dénote; la première lettre est de 1828, et la dernière de 1850, l'année même de la mort de Balzac!

La nature exacte de leurs relations paraît bien indiquée dans une lettre de 1832 qui, par con-

traste, éclaire d'une vive lumière les sentiments de Balzac à l'endroit de Mme de Castries : — « Quant à vous, lui dit-il, il n'est pas besoin de grandes paroles, et vous comprenez tout ce qu'un cœur ami vous offre de tendre et de délicat; vous êtes une de ces âmes privilégiées auxquelles je suis fière d'appartenir par quelques-uns des liens que nous choisissons, et je ne pense jamais à vous que pour retrouver dans ma pensée de doux souvenirs. Ah! si *l'on* avait voulu aller aux Pyrénées, je vous aurais vue; mais il faut que j'aille grimper à Aix en Savoie, *courir après quelqu'un qui se moque de moi peut-être, une de ces femmes aristocratiques que vous avez en horreur sans doute.* »

Quelle absence de coquetterie, de tout ce qui caractérise en général les rapports de femme à homme, entre Balzac et Mme Carraud, pour que l'écrivain puisse lui adresser cette lettre sans crainte de la froisser dans un sentiment de rivalité ! Et la lui eût-il adressée s'il avait eu cette crainte? Il lui parle ici comme à une mère, mais à une mère telle que la nature n'en fait pas souvent, car le propre des mères est de ne point comprendre leurs enfants! Et n'est-ce pas la nécessité de combler cette lacune qui crée ces relations de cœur, ce commerce d'âmes entre de

jeunes hommes et des femmes qui, par l'âge, pourraient leur avoir donné naissance ! C'est donc comme à une mère en qui il est assuré de rencontrer toutes les bontés et toutes les indulgences, que Balzac écrit à Mme Carraud. Telle est la note dominante de ses relations avec elle; cela seul suffit à les expliquer, et elles n'auraient pas de raison d'être, si l'on n'évoquait ce sentiment... Balzac est allé en Savoie; il a couru après ce « quelqu'un qui se moque de lui peut-être », et il y a acquis la conviction qu'on se moquait de lui sans aucun doute possible. Il ne conserve plus la moindre illusion, et s'en explique franchement à Mme Carraud : Mme de Castries ne l'aimera jamais. Et pourtant avec quelle ardeur il le souhaite cet amour ! « Vrai, je mérite bien d'avoir une maîtresse, et tous les jours mon chagrin s'accroît de n'en point avoir, parce que l'amour est ma vie et mon essence. » C'est là le cri du cœur qui revient à tout moment dans sa correspondance, le besoin intime de son âme, dont il fait confidence à Mme Carraud comme à la plus indulgente de toutes les mères. « Il n'y aura pas de femme pour moi dans le monde? mes mélancolies et mes ennuis physiques deviennent plus longs et plus fréquents : tomber de ces travaux écrasants à rien. *N'avoir pas près de*

soi cet esprit si doux et si caressant de la femme, pour laquelle j'ai tant fait ! »

Il devait pourtant l'avoir un jour auprès de lui en la personne de cette Mme Hanska qui fut d'abord l'amie de son intelligence, puis la femme passionnément désirée pendant des années, pour devenir ensuite la compagne du grand écrivain. La mort cruelle ne devait pas le laisser jouir longtemps de son bonheur !

La correspondance avec Mme Hanska commence en 1833, et dès le début on sent que les relations de Balzac avec elle sont de tout autre nature qu'avec Mme Carraud (1). Mme Hanska est jalouse de son amitié et n'admet point le partage. Elle a connu l'aventure avec Mme de Castries, et cette aventure lui porte ombrage. Balzac le sent bien, puisque dès l'abord il éprouve comme un besoin de se disculper. A une lettre dans laquelle Mme Hanska l'interroge sur Mme de Castries, il répond comme à quelqu'un qui l'aurait pris en faute : « Je suis avec elle

(1) La *Revue de Paris* vient de publier une intéressante série de lettres adressées à Mme Hanska par Balzac, et qui précisent exactement l'origine de cette liaison, qui remonte à 1833. Les précieux originaux de cette correspondance sont entre les mains de M. de Lovenjoul, et il faut bien espérer qu'avant peu les éditeurs de Balzac donneront entière satisfaction à la curiosité des lettrés.

dans des termes convenables de politesse courtoise et comme vous pourriez souhaiter vous-même que je fusse. » Puis il ajoute aussitôt : Ne vous imaginez pas que je cesse de penser à vous! » Il la tient au courant de ses immenses travaux, et dans une lettre qui peint à merveille l'existence du romancier, raconte ses désastres pécuniaires et ses fatigues cérébrales : « Non seulement, je sens des faiblesses que je ne puis décrire, mais tant de vie communiquée à mon cerveau que j'éprouve de singuliers troubles. »

A la tendresse qu'elle lui inspire et que la séparation augmente, loin de l'affaiblir, Balzac constate une fois de plus qu'il est né pour aimer. Pendant un voyage en Allemagne, il a visité la galerie de peinture de Dresde, et s'étonne que les tableaux ne l'aient point ému davantage : c'est qu'il ne les a pas vus en compagnie de la femme désirée! Il semble qu'à partir de cette époque, l'année 1843, sa passion aille s'accentuant encore. Il lui écrit : « Je reconnais l'infini de mon attachement et sa profondeur à l'immense vide qu'il y a dans mon âme. Aimer, pour moi c'est vivre, et aujourd'hui plus que jamais je le sens. »

A partir de 1844, c'est un véritable journal de sa vie qu'il lui envoie : il la mêle à son exis-

tence, lui envoyant ses pensées de chaque instant ; elle réalise à ses yeux l'idéal de la *compagne*, de la femme unique qui contient et résume ce que le poète a désiré. Voici pourtant que l'affection de Mme Hanska semble traversée par des doutes, et Balzac en souffre cruellement. Il est probable qu'à cette époque Mme Hanska, sentant où le romancier voulait en venir, avait pris conseil auprès de certaines amies qui l'avaient détournée de toute pensée de mariage. Ses réponses contiennent sans doute quelque trace de ces conseils ; aussi avec quelle âpreté et quelle virulence Balzac se défend en défendant son sentiment ! « Ceci est un crime de lèse-camaraderie. Je vous conseille de quitter Dresde au plus vite. Il y a là des princesses qui vous empestent et vous empoisonnent le cœur ! » Ces craintes vont se renouveler plus d'une fois encore jusqu'en 1846. Après onze années d'adoration, il atteignait enfin au but poursuivi avec une si admirable constance : il épousait Mme Hanska. Son bonheur ne devait pas être de longue durée, puisque la mort allait le prendre quelques mois après le mariage !

Elle est assurément d'un ordre rare et exceptionnel l'âme d'artiste qui sut vibrer à des sentiments si délicats et si divers ! La lecture de la

Correspondance laisse une grande, une haute idée de l'*homme;* elle découvre un *cœur* là où l'on avait pris l'habitude de ne voir qu'un *cerveau*. Aussi comprend-on les paroles enthousiastes dont elle fut saluée à son apparition par un des fervents admirateurs du génie du romancier : — « La correspondance de Balzac est infiniment mieux qu'un portrait, fût-il fait par un Michel-Ange ou un Raphaël de la plume. C'est la chair et le sang, le cerveau et le cœur, l'âme et la vie d'un homme qui, dans l'art littéraire le plus éclatant et le plus profond, fut à la fois un Raphaël et un Michel-Ange. Balzac en effet, Balzac est tout entier, de pied en cap, de fond et de surface, dans cette correspondance publiée avec raison comme le dernier volume de ses œuvres, les éclairant par sa personne, les closant par l'homme, et démontrant la chose la plus oubliée dans ce temps où le talent voile si souvent la personne et lui fait malheureusement tout pardonner, c'est que l'homme égalant l'artiste le rend plus grand et en explique mieux la grandeur (1). »

Les figures de femmes qui traversèrent la vie du maître romancier et que nous avons tenté

(1) *Barbey d'Aurevilly*. Littérature épistolaire. L'article auquel nous empruntons cet extrait est un des plus beaux et

d'évoquer laissèrent — quelques exemples l'ont montré — une empreinte ineffaçable dans son œuvre, car l'œuvre de l'artiste est le grand poème qui raconte sa vie! Mais c'est trop peu dire que de constater simplement, dans une œuvre d'imagination, la trace de tel personnage vivant rencontré au cours de l'existence, de noter que Mme de Castries devint la duchesse de Langeais, que George Sand s'appela Camille Maupin, que Mme de Berny donna naissance à Henriette de Mortsauf. Il faut pousser plus avant dans l'âme de Balzac, parce qu'en l'explorant c'est l'âme même de l'artiste que nous abordons.

Et quelle voie plus favorable pour y pénétrer que ce précieux filon de la *sentimentalité!* Mme de Berny, Mme de Castries, comme il les aima, comme elles devinrent partie intégrante de lui-même! Elles suscitèrent en lui toute une floraison d'émotions particulières et firent vibrer des régions de son cœur qui sans elles seraient demeurées inertes. Pendant qu'il les aimait, pendant qu'elles remuaient son âme, il n'avait garde de les étudier avec une conscience froide et lucide; il s'abandonnait à ses émotions, il vivait ces émotions qui devenaient une part de son

des plus éloquents qui aient été consacrés à Balzac lors de l'apparition de la Correspondance.

existence. Mais disparues, avec le recul transfigurateur du souvenir, elles se représentèrent à nouveau comme des divinités auxquelles on sacrifie, et les émotions vécues autrefois, passées maintenant dans le domaine des *réminiscences,* devinrent des objets de culte artistique. Alors commença d'affleurer la couche profonde de la sensibilité inconsciente, et ce culte de son cœur, il éprouva le besoin de le célébrer. L'être d'imagination prit à ce moment comme une vie propre et plus intense; à lui se rattachèrent toutes les émotions de même ordre, toutes les expériences et tous les rêves. Il s'enrichit de tout l'apport idéal et réel; il devint la création littéraire, la forme poétique qui s'incarne dans l'œuvre, pour demeurer éternellement offert à notre admiration !

Ainsi nous sont révélées, par l'exemple de Balzac, les étapes successives de la création artistique, les phases par lesquelles une série d'émotions vécues se transfigurent en personnages de rêve : la période de *sensation pure,* la période de *réminiscence* et la période d'*imagination esthétique*. En étudiant le style de Balzac nous trouvions occasion d'indiquer comment il donnait corps à ses tendances; nous saisissons maintenant le développement du phénomène; nous

voyons de quelle manière délicate il s'opérait. Ainsi, la succession des expériences de la vie extérieure se combine avec le développement des tendances intimes. — La condition première et essentielle de la durée de l'œuvre nous apparaît la *sincérité sentimentale,* et ce germe est d'autant plus fécond qu'à l'origine il fut plus respecté. Comme ils se trompent ceux qui, de nos jours, abusés par un excès d'analyse, procèdent dans le roman d'idées ainsi que les romanciers naturalistes dans leurs documentations grossières, et qui croiraient faire une perte irréparable en négligeant de noter leurs émotions, dès qu'ils les ont éprouvées ! Balzac, pour créer ses grandes figures, commença par vibrer avec sincérité, par s'abandonner sans arrière-pensée à l'intensité de ses émotions, et sa supériorité d'artiste a sa racine dans sa supériorité sentimentale !

CHAPITRE III

BALZAC CRITIQUE

Distinction de l'esprit *critique* et de l'esprit *créateur*. Ancienne doctrine. Doctrine moderne. — Gœthe et Schiller. Les deux peuvent coexister. — L'esprit critique et les vues générales.

Critique de l'*esprit français*. Sa légèreté; comment Balzac en avait souffert. — Conception enthousiaste de l'Art. — L'Art envisagé comne une Religion. — Causes de notre insuffisance à cet égard.

La situation sociale des ARTISTES. — La *psychologie* des artistes. — Conflit entre l'artiste et son milieu. Reproches que lui adresse le vulgaire : paresse, inconsistance, contradiction des points de vue. — Les grands hommes presque toujours malheureux.

Balzac pur critique littéraire. — Jugements sur *V. Hugo, Dumas, George Sand, Stendhal*. — Comment Balzac comprit Stendhal.

Réaction de l'*analyse psychologique* sur l'esprit *critique*.

L'esprit latin, toujours avide de méthode, s'est maintes fois complu à séparer le producteur du critique, assignant à l'un comme une fonction instinctive, tandis qu'il attribuait à l'autre le privilège du raisonnement. Cette distinction, fondée sur une apparente vraisemblance, mais non sur une observation délicate et sévère de la

réalité des choses, s'est transformée pour la plupart en un axiome irréfutable, et il a été entendu qu'à chaque classe d'écrivains correspondaient des facultés disparates, exclusives de celles qui caractérisaient la classe voisine. Certains esprits pourtant, plus philosophiques et plus profonds, s'insurgèrent contre cette excessive prétention de vouloir ranger et pour ainsi dire *parquer* les facultés humaines dans des limites qui leur paraissaient trop restreintes, souvent en désaccord avec ce qu'une analyse plus fouillée de ces mêmes facultés leur démontrait être la vérité. Le résultat de leurs observations attentives fut de les conduire à une réaction contre des idées trop rapidement acceptées. Quelques-uns même, par opposition, et pour bien marquer à quel point leur opinion différait de celles qui jusqu'alors avaient eu cours, poussèrent la thèse adverse jusqu'au paradoxe, et ce fut ainsi que l'un d'eux n'hésita pas à soutenir que « tout véritable producteur contenait nécessairement un critique (1) ».

L'affirmation était hardie, d'autant plus qu'elle revêtait une forme paradoxale. Il invoquait des exemples fameux, bien choisis d'ailleurs pour

(1) Voir l'*Art romantique* de Baudelaire.

lui communiquer leur autorité : il citait Gœthe et Schiller dans les temps modernes; il aurait pu y joindre d'autres noms : « Autant de producteurs, disait-il, autant d'admirables critiques. » Il n'admettait pas qu'on dépouillât le génie de sa rationalité, et concluait : « Tant pis pour les poètes que guide le seul instinct. »

Si exagérée que fût sa thèse, intéressante à n'en pas douter, et qui du moins avait ce mérite de réagir contre les idées reçues en découvrant une face nouvelle de la vérité, elle reposait sur une conception singulièrement noble, quoique dépassée (1) aujourd'hui, de l'esprit humain. Comment admettre que ces chefs-d'œuvre de l'art, auxquels nous vouons notre admiration, soient le produit fatal d'une inspiration qui s'ignore, obéissant à des lois dont elle ne soupçonne même pas l'existence? N'y aurait-il pas là quelque chose d'un peu humiliant pour l'esprit? Et de fait son affirmation était aussi exagérée que celle des partisans de la thèse inverse, car s'il est exact qu'un producteur puisse contenir un critique, si la saine observation des faits et l'examen des littératures prouvent surabondam-

(1) En disant que cette conception est *dépassée*, nous voulons marquer simplement que les progrès de la psychologie ont modifié cette manière d'envisager l'esprit humain.

ment que les plus grands producteurs ont été des critiques éminents, entendant le mot dans son sens le plus large, il est impossible d'admettre, comme il le prétendait, que tout producteur contienne nécessairement un critique.

L'affirmation quasi paradoxale de l'auteur de « l'Art romantique » reposait donc sur l'idée très haute qu'il se faisait des fonctions de l'artiste, sur cette répugnance, bien facile à comprendre chez une nature aussi méditative que la sienne, à admettre la fatalité des plus nobles productions du génie. Rien n'égale en effet la beauté harmonique et l'eurythmie que nous offre cette corrélation des facultés créatrices et critiques. L'inspiration n'est plus alors cette espèce de souffle fatal, d'*aura,* suivant l'expression latine, qui correspondait aux croyances de l'humanité primitive, alors que l'homme « à peine séparé de la nature conversait avec elle, lui parlait et entendait sa voix », alors que « cette grande mère à laquelle il tenait encore par ses artères lui apparaissait comme vivante ». L'inspiration, se dépouillant de son caractère exclusivement fatal, se révèle comme le résultat d'une pondération savante entre deux facultés : la faculté d'*invention* purement instinctive et la faculté de *raisonnement,* fruit de l'expérience et

de la comparaison, celle-ci faisant pour ainsi dire contrepoids à ce que la première pourrait avoir de trop spontané et d'insuffisamment réfléchi !

C'est d'une inspiration de cet ordre que des poètes comme Gœthe et Schiller donnèrent le magnifique et complet exemple. Le génie critique chez de tels producteurs se révèle à nous dans sa pleine beauté, dans son entière lucidité : ce n'est plus le simple esprit d'analyse, s'attachant aux points de détail, forcément borné dans sa vision, comme chez les critiques de métier; c'est la fusion de l'esprit d'analyse et de synthèse, capable d'embrasser les choses d'un seul coup d'œil d'ensemble; c'est la faculté de généralisation la plus haute s'appliquant à la vie et à leur art en particulier. Ainsi raisonnait apparemment l'auteur de l'Art romantique, et en ce sens il ne pouvait avoir tort; car il est difficilement admissible, partant d'un tel point de vue, qu'un esprit producteur ne soit pas en même temps un esprit critique (1).

Ajoutons que Balzac une fois de plus lui donnait raison. Nous examinerons plus loin la philo-

(1) Gœthe, qui a touché à toutes les questions d'esthétique, a traité celle-là. Son opinion se trouve exposée dans les « Conversations avec Eckermann ».

sophie et les idées générales du romancier. Ici nous devons nous en tenir à l'étude du volume que les éditeurs ont intitulé « Essais et Mélanges ». C'est un recueil des différents articles qu'il donna aux revues et aux journaux, dans lesquels il formule son opinion sur les événements artistiques, littéraires et politiques du temps : il y fait donc, plus particulièrement qu'ailleurs, œuvre de pur critique. Nous parlions de ces idées générales, de ces jugements d'ensemble par lesquels un écrivain de génie domine son époque et la devance comme tous les inventeurs, et nous disions que là était la forme supérieure de l'esprit critique. Ce sont de telles idées et de tels jugements qui constituent la richesse et la beauté de livres comme les « Conversations de Gœthe avec Eckermann », ou comme la « Correspondance de Gœthe avec Schiller ». Dans ces ouvrages on suit le développement et la transformation de la pensée chez ces hommes de génie : ils nous offrent comme un journal, écrit par les plus hautes intelligences, enfermant leurs croyances et leurs aspirations, leur foi artistique et leur amour du Beau. Au même titre, bien qu'à un degré moindre, — car les nécessités de la production rapide empêchèrent trop souvent Balzac de se replier sur lui-même, — ce volume d' « Essais et

mélanges » contient de précieux et intéressants documents.

Au cours de sa carrière, Balzac eut souvent à souffrir de le légèreté d'esprit de ses contemporains : il en souffrit comme artiste et comme écrivain. Dans une étude antérieure nous avons examiné déjà le retentissement qu'exercèrent sur ses œuvres ses expériences personnelles (1). Le roman des « Illusions perdues », dans sa seconde partie du moins, avec ses magistrales études sur le journalisme, nous est apparu comme un écho, non pas affaibli, mais toujours vibrant au contraire, des souffrances endurées ; le personnage de Lousteau comme l'incarnation de ce type du journaliste qui n'est, il faut le reconnaître, que la caricature de l'esprit français. Dans son article des « Artistes », où il recherche la cause de leur infériorité sociale, de la situation souvent misérable que leur créaient alors les préjugés mondains, il montre combien peu sérieux nous sommes, combien peu enclins à la *méditation*, cette force des âmes du Nord. Balzac précise, en les opposant, les éléments constitutifs de notre esprit et ceux des peuples voisins, et dès l'abord il les touche du doigt : — « En France l'esprit

(1) Voir l'étude sur Lucien de Rubempré et d'Arthez dans le chapitre des « Artistes ».

étouffe le sentiment. » Ce sont les premiers mots de cette belle étude des « Artistes ». Et plus loin : « Nous comprenons à merveille l'art en lui-même; nous ne manquons pas d'une certaine habileté pour en apprécier les œuvres; *mais « nous ne le sentons pas.* » Sans avoir fait, comme Stendhal au cours de son existence cosmopolite, l'expérience quotidienne et par comparaison de notre infériorité sentimentale, sans avoir pu comme lui, par le perpétuel contraste d'une vie en partie double, mesurer les facultés d'enthousiasme de notre race en les rapprochant de celles des races voisines, Balzac arrivait à des conclusions identiques, et condensait en une formule précise les innombrables observations de cette nature répandues au cours des « Promenades dans Rome », du livre de « l'Amour », des « Mélanges d'Art et de Littérature ».

Encore Stendhal ne parlait-il par expérience que de sa chère Italie! Par tempérament il restait fermé à la compréhension de l'art telle que les races du Nord et surtout l'Allemagne en ont donné l'exemple. Aveuglé par son adoration exclusive du génie italien, incapable par conséquent de discerner la part d'exagération souvent voulue qui distingue les nations du Midi, l'*Enthousiasme,* tel que celles-ci le pratiquent, lui

était apparu comme la seule voie normale pour atteindre au Beau. Ennemi né des races Nord, — on connaît ses jugements sur l'Angleterre, où il ne voyait qu'hypocrisie, faisant ses réserves pour le seul Shakespeare; on sait aussi son opinion sur l'Allemagne, dont il avait fui les brumes avec horreur, — Stendhal avait méconnu cette gravité d'âme, cette puissance de concentration qui caractérisent le génie germanique et lui communiquent cette attitude un peu austère, mais singulièrement noble en face des manifestations de la Pensée. Bref, si Stendhal avait merveilleusement conçu l'art comme excitant à l'enthousiasme, il l'avait totalement ignoré comme *culte*, comme *religion*. Balzac n'eut garde de tomber dans la même erreur. Son intelligence, bien autrement large et compréhensive, lui permit de sympathiser avec cette double forme de l'admiration : — « C'est chose rare, écrit-il, toujours dans ce beau chapitre des « Artistes », que de rencontrer un homme *abîmé* dans la *contemplation d'une œuvre d'art.* »

Mais, qu'il s'agisse d'enthousiasme comme chez les Italiens, ou du culte esthétique, Balzac constate avec tristesse que l'esprit français est aussi mal préparé pour l'un que pour l'autre. Il y avait assurément quelque audace à marquer la chose

avec tant de sincérité, de même qu'il y avait quelque originalité d'esprit à en chercher les raisons dans la structure de notre race et dans les considérations de climat. Ici encore, — nous ne pouvons assez le répéter, puisque ce fut à la faveur d'une telle discipline intellectuelle que se modela son esprit, — l'intervention des méthodes scientifiques et la préoccupation des seules causes physiologiques dictèrent ses jugements (1). Les deux facteurs de l'éducation morale d'un peuple comme d'un individu, il les précise déjà, laissant à d'autres le soin de les reprendre. La race et le milieu, tout est là, dira-t-on plus tard; n'allez pas chercher ailleurs. Et Balzac va-t-il chercher autre part lorsque, s'efforçant de trouver les causes profondes de notre infériorité sentimentale, il les attribue à ce fait que nous n'avons pas de tempérament tranché; que cette sorte de juste milieu que nous tenons entre les peuples du Nord et ceux du Midi, il faut en chercher l'explication dans des variations climatériques exactement correspondantes? — « Cette instabilité de l'esprit qui nous donne le mouvement pour but, cet amour du changement et cette avidité de plaisirs oculaires, les devons-nous à

(1) Voir, dans le premier volume, l'étude sur la préface de la *Comédie humaine*.

la fatale rapidité avec laquelle notre climat nous fait vivre en quelque jours sous le ciel gris de l'Angleterre, sous les brumes du Nord et sous le soleil éclatant de l'Italie? » — Joignez-y, comme Balzac le fit lui-même, l'insuffisance de notre éducation nationale en ce qui touche les arts, la légèreté avec laquelle nous nous reposons sur autrui du soin de juger; vous aurez, réunies, les principales causes maîtresses qu'un esprit tel que le sien devait tenir à préciser!

Ces observations sur l'esprit français étaient le préambule nécessaire de l'étude qui suit sur la *Psychologie des artistes*, un des plus curieux et des plus compréhensifs parmi les morceaux de critique sortis de sa plume (1). Deux années plus tard en 1832 avec « Louis Lambert », puis cinq années ensuite avec les « Illusions perdues », il devait appliquer les principes posés, mettre en œuvre les théories avancées, justifier par des créations vivantes, Lambert, Rubempré, d'Arthez, Nathan, les idées soutenues (2). Nous nous sommes expliqué autre part sur cette corrélation

(1) Dans la préface de la *Terre promise*, M. Bourget a très justement noté la « portée supérieure » des pages de critique de Balzac, « supérieures, dit-il, comme tous les fragments de théorie ébauchés par ce grand esprit, d'un don philosophique égal à son don évocateur ».

(2) Voir le chapitre des « Artistes » dans les *Premiers Essais*.

entre l'idée abstraite et la création d'art qui lui donne vie; c'est ainsi, par exemple, qu'à l'occasion des rapports entre les sexes dans le mariage nous avons marqué le lien imbrisable qui existe entre des conceptions théoriques comme la « Physiologie du mariage » ou les « Petites Misères de la vie conjugale » et les œuvres de vie intense et passionnée comme le « Lys » ou le « Curé de village ». Dans le domaine de la psychologie de l'artiste, il existe un rapport du même ordre entre les personnages précédemment cités et ce morceau de critique, si bien, que les enseignements douloureux qui se dégagent pour nous de ces œuvres : « Louis Lambert » et les « Illusions perdues », semblent la conclusion logique des idées exposées au cours de l'étude des « Artistes » : une parfaite unité d'inspiration, cette marque de toute grande œuvre d'ensemble, les traverse et les relie.

Tout d'abord l'idée du divorce infaillible entre l'artiste et son milieu, du conflit inévitable entre l'inventeur de façons nouvelles de sentir et la société à laquelle il s'agit de les imposer. De quelles tragiques souffrances un pareil conflit peut être la cause, les romans étudiés nous l'ont montré par une saisissante peinture de la vie vécue. Quant aux raisons secrètes de ce conflit,

le morceau sur les artistes le précise mieux que tout autre. On peut bien dire en effet que, pour ce qui touche à la psychologie intime et profonde de l'artiste, Balzac fut un précurseur au même titre que les plus raffinés des écrivains contemporains. Il ne le cède à aucun d'eux pour la sensibilité de l'analyse non plus que pour la pénétration des vues, ni à Shelley, ni à de Vigny, ni à Poë. Il posa l'un des premiers, sans doute à la même époque que Stendhal, le grand principe de la *Différence*, cause première de toute hostilité : — « Beaucoup de difficultés sociales viennent de l'artiste, car tout ce qui est conformé autrement que le vulgaire froisse, gêne et contrarie le vulgaire. » Il insista sur cette apparente paresse de l'artiste qui n'est telle le plus souvent qu'aux yeux des non-initiés, qui semble au contraire la condition indispensable de la production à certaines heures ; ce n'était pourtant pas sa cause qu'il défendait, lui qui donna le plus extraordinaire exemple de labeur ininterrompu. Il marqua avec une rare pénétration, digne en vérité du plus moderne des analystes, que cette inconsistance qu'on reproche tant à l'artiste n'est autre chose que l'état d'esprit grâce auquel il se prête et s'abandonne à la diversité de ses impressions, cause de la diversité et de la richesse

de ses points de vue : — « Le vulgaire, écrit-il, nomme fausseté de jugement cette faculté puissante de voir les deux côtés de la médaille humaine (1). » Enfin, il revendiqua, comme une des gloires de l'artiste, cette impuissance à fixer son attention sur le misérable cortège des préoccupations mesquines, des soucis journaliers qui sont le triomphe des médiocres, et pour lequel il ne saurait avoir que du mépris, si seulement il lui était donné de les apercevoir.

L'inévitable conséquence de cette disproportion de l'âme artiste avec le milieu où elle est condamnée à vivre est donc la lutte; car « la Pensée est une chose en quelque sorte contre nature et les arts sont l'abus de la Pensée ». — D'où le malheur presque nécessaire de tous ceux qui vivent par la pensée; parmi ceux-ci, la plupart succombent pour avoir tenté de soulever sur leurs épaules un poids qu'elles ne pouvaient porter. Quelques-uns, mais combien rares, sortent victorieux de la lutte, souvent trop tard, hélas! pour assister à leur triomphe; si bien qu'elle se justifie pleinement, et que Balzac y eût sans doute adhéré sans restriction, cette con-

(1) C'est un thème que l'on retrouve développé avec d'infinies variations dans les œuvres de la dernière manière de Renan.

clusion mélancolique d'un artiste qui fut, lui aussi, un des plus vigoureux lutteurs de ce siècle : — « Le malheur, voilà le partage des grands hommes. Telle est la récompense de leurs pensées élevées et de ce grand sacrifice qu'ils consomment, lorsque, réunissant en des paroles harmonieuses la sensibilité de leurs organes, la délicatesse de leurs idées, leur force, leur âme, leur passion, leur sang, leur vie, ils donnent à leurs semblables de grandes leçons et d'immortelles voluptés (1)!... »

Arrivons maintenant à ce que l'on pourrait appeler le pur *critique littéraire*, et sans même nous attarder à certains morceaux que Balzac consacra aux maîtres classiques de notre langue, à Molière par exemple et à La Fontaine, abordons de suite les pages d'un intérêt plus actuel, dans lesquelles il donne son avis sur quelques-uns de ses *contemporains*. Leur valeur révélatrice doit être identique, en ce qui touche l'esprit du critique, car identiques sont les procédés d'esprit qui s'y trouvent en jeu.

Pendant cette première moitié du dix-neuvième siècle, deux hommes combattirent côte à côte; non point rivaux, — ils étaient trop diffé-

(1) *Journal d'Eugène Delacroix*, t. Ier.

rents, car ils marchèrent toujours dans des voies opposées. — Ils combattirent côte à côte en ce sens que leur réputation se fit à la même heure; mais ils ne se touchèrent par aucun point. Quel contraste plus saisissant dans l'histoire littéraire de ce siècle que celui de ces deux noms : Victor Hugo et Balzac ! L'un représentant et dirigeant la rénovation poétique de la France, travaillant dans l'unique domaine de la *forme,* n'apportant pas une idée nouvelle, mais simplement des images et une faculté d'expression qu'on ne soupçonnait point. L'autre, au contraire, uniquement préoccupé de *pensée,* de la rénovation de sa pensée au contact du mouvement scientifique et philosophique; assez peu soucieux de la forme et, somme toute, ne s'en étant inquiété qu'en des œuvres d'exception qui ne représentaient qu'une part infime de son immense labeur. Le premier, aux yeux duquel le monde *intérieur* n'existait pas; le second, pour lequel les phénomèmes de l'âme étaient tout. Est-il besoin de dire qu'ils ne se comprirent jamais? A la mort de Balzac, Victor Hugo prononça sur sa tombe un discours d'une rare beauté de style, plein d'antithèses ingénieuses et de contrastes saisissants, dans lequel, avec ce ton grandiose qui rendait sa voix comparable aux voix pro-

fondes de la nature, il marquait la place de Balzac dans l'histoire des Lettres, mais ne l'expliquait nullement. — En 1830, au lendemain d'*Hernani*, Balzac avait écrit sa pensée sur Victor Hugo et, faisant la critique de son œuvre dramatique, s'était placé sur le terrain de la *Psychologie!* On imagine les conclusions qu'il en put tirer; le sujet lui sembla inadmissible, les caractères faux, la conduite des personnages contraire au bon sens. Au lieu de chercher dans le théâtre de Victor Hugo un prétexte à beaux vers, une occasion de superbes envolées lyriques, bref une manifestation nouvelle de ce que le maître du Romantisme fut toujours et exclusivement : un *poète lyrique*, Balzac y chercha l'évocation ou la résurrection, conforme à son imagination tout intérieure, de personnages historiques : — « C'est là Charles-Quint! écrit-il, Où M. Victor « Hugo a-t-il étudié l'histoire? Qu'y a-t-il dans « cette charpente qui dénote une connaissance « intime de cette âme royale? »

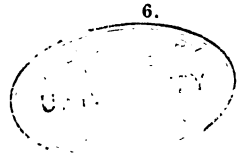
Dans cette voie et pour Victor Hugo, Balzac ne pouvait que faire fausse route; non qu'il critiquât à faux ses conceptions dramatiques, mais parce qu'il ne voyait point la véritable maîtrise du poète et lui demandait ce qu'il ne pouvait donner. La preuve en est que, lorsqu'il s'en

prend à un écrivain chez lequel n'existe aucune supériorité de poète, ses critiques frappent juste où il convient, et donnent la mesure exacte de ce qu'il faut en penser. Témoin *Dumas*, qui jouissait à son époque d'une réputation égale, sinon supérieure, à celle de Balzac. Il est aujourd'hui bien oublié, mais il suffit de se reporter aux journaux durant cette période de 1830 à 1860 pour se faire une idée précise de l'influence qu'il exerça. Le goût du temps pour les inventions purement romanesques ne se laissa pas déconcerter par la médiocrité de ses productions et l'indigence foncière de son esprit. Seules, quelques intelligences supérieures protestèrent en silence et surent devancer le jugement que la Postérité devait porter sur de tels ouvrages. C'est ainsi que Balzac écrivait à Mme Hanska : — « Je comprends que vous ayez été choquée des *Trois Mousquetaires*, vous si instruite et sachant à fond l'histoire de France. On est vraiment fâché d'avoir lu cela. Rien n'en reste que le dégoût pour soi-même d'avoir ainsi gaspillé son temps, cette précieuse étoffe dont notre vie est faite (1). » Peu de temps après

(1) Le jugement de Balzac peut être rapproché de celui d'*Eugène Delacroix* : « Quand on a lu cela, on n'a rien lu. » (*Journal d'Eugène Delacroix*, t. II.)

Dumas, et avec un éclat presque égal, George Sand s'était fait sa place dans le roman français La fréquence et l'intimité des relations qui existaient entre elle et Balzac empêchèrent ce dernier de juger ses œuvres aussi librement qu'il l'aurait pu faire en d'autres circonstances. Nous connaissons néanmoins quelques traits qui précisent leurs rapports et nous savons que Balzac l'estimait dépourvue d'esprit critique. Il en voulait sans doute à cette irrémédiable fausseté de jugement qui la poussa toute sa vie à défendre, avec une entière bonne foi, les thèses les plus insoutenables, et à donner tête baissée dans les utopies qui avaient cours alors.

De même que pour Dumas, Balzac avait touché du doigt le point faible et marqué, trente années auparavant, le revirement d'opinion qui devait se produire, de même aussi pour Stendhal, et en sens inverse, Balzac vit nettement l'avenir, et près d'un demi-siècle avant l'époque de sa soudaine faveur, précisa les raisons de cette faveur. Alors que Stendhal était parfaitement ignoré, ou connu seulement d'un petit groupe assez analogue à ce que nous appellerions aujourd'hui un *cénacle,* Balzac n'hésita pas à le proclamer « un des esprits les plus remarquables du temps ». — Il fut frappé de la nature par-



ticulièrement distinguée de son talent, et à propos de la « Chartreuse de Parme » écrivit à l'auteur : — « J'ai été saisi d'un accès de jalousie à cette superbe et vraie description de bataille que je rêvais pour les scènes de la vie militaire. La « Chartreuse » est un grand et beau livre ; je vous le dis sans flatterie, sans envie, car je serais incapable de le faire. *Je fais une fresque, et vous avez fait des statues italiennes.* » Aujourd'hui même, avec la facilité pour juger que donne le recul du temps, on ne saurait trouver de comparaison plus saisissante pour caractériser en les opposant ces deux maîtres du Roman contemporain.

Un talent critique de cet ordre, s'appliquant si heureusement à la notation délicate des œuvres de l'esprit, est fait surtout, on le conçoit, de ce sens exquis de la nuance, de ce tact particulièrement fin auquel les fervents de l'art doivent leurs plus rares sensations et leurs jouissances les plus complexes. De quelque art en effet qu'il s'agisse : poésie, peinture ou musique, l'âme qui en tire émotion, chez laquelle cette première faculté se double d'un pouvoir correspondant d'analyser son émotion, voit sa maîtrise se mesurer à la délicatesse avec laquelle elle perçoit les rapports existant entre les éléments

constitutifs de l'œuvre. Mais ce n'est point assez de noter la chose à propos de Balzac; il faut encore rechercher comment elle se produit. Et n'est-ce pas le cas de revenir à l'idée même que nous développions au début de cette étude, sur les relations entre l'esprit créateur et l'esprit critique ? Précisément, croyons-nous, parce que certains dons de vision et d'observation psychologique qu'il possédait surabondamment se prêtent aussi volontiers au maniement des idées littéraires qu'à l'analyse des états d'âme, Balzac put exceller dans ce double rôle. Énoncer cette idée c'est marquer la réaction heureuse de l'analyse psychologique sur l'esprit critique, réaction qui se produira d'autant plus sûrement que le psychologue sera doué d'un esprit plus orné, plus accessible aux idées générales et aux vues d'ensemble. Qui ne voit que l'outil était identique, celui qu'employait Balzac pour analyser les étapes successives traversées par un artiste comme Lucien de Rubempré ou Wenceslas Steinbock, et celui dont il se servait dans sa belle étude *théorique* sur les artistes, pour exposer quelques-unes des lois qui régissent le développement de ces êtres exceptionnels? Le travail du critique n'est que l'aboutissement, la conclusion de l'effort du psychologue : ils se complètent l'un

l'autre, car celui-ci se trouve modelé par l'habitude de pénétrer et de différencier les états d'âme. L'esprit est *un*, en effet, et cette unité se révèle dans ses manifestations en apparence les plus diverses, souvent même dans les plus opposées.

CHAPITRE IV

BALZAC AUTEUR DRAMATIQUE

Pour quels motifs le théâtre devait tenter Balzac : son ambition sans limites. — Fascination particulière qu'exerce l'art dramatique. — Angoisses et jouissances attirantes. — Avantages et dangers de l'interprétation.

Point commun à Balzac et aux romanciers venus après lui : ils ont tous ambitionné les succès de la scène. — Aucun d'eux n'y a réussi. — Leurs doléances et leurs objections après coup.

Causes de leur insuccès. Réaction exercée sur la conception d'une œuvre par cette pensée qu'elle sera jouée et non lue. — Vision intérieure du public, particulièrement glaçante pour l'écrivain. — Insuffisance de ce public : le théâtre demeure un goût, n'est plus un art. — Extrême légèreté des spectateurs : horreur du nouveau. Routine et banalité.

Balzac eut le même sort que les autres. — Véritables causes de son insuccès. — Qustion de la *Psychologie* au théâtre. Personne ne conteste plus qu'elle y soit possible, mais elle est différente de la psychologie dans le roman. Exemple tiré du personnage de *Vautrin*. Le Vautrin du roman et le Vautrin du théâtre.

Vision propre à Shakespeare par contraste avec celle de Balzac : *vision en raccourci*. — Balzac a besoin de vastes espaces. Le personnage de *Vautrin* subit une vraie *décapitation* sur la scène.

Le théâtre de Balzac, partie *négligeable* de son œuvre.

A une époque quelconque de sa vie, la forme dramatique devait s'imposer à l'esprit de Balzac

comme une nécessité littéraire. A l'exemple de tous les grands créateurs d'âme, de tous ceux qui eurent une vision complexe et puissante de l'esprit humain, en même temps que l'impérieux besoin de traduire en œuvres d'art vivant cette obsession spirituelle, Balzac fut hanté par l'idée du théâtre. On n'oublie pas d'ailleurs que sa première tentative littéraire avait été une œuvre dramatique, un *Cromwell,* dont il reconnut lui-même l'insuffisance. Mais plus tard, ayant atteint comme romancier à la plus haute réputation, il se souvint de ses débuts, et par un phénomène de retour assez fréquent, s'adressa à la forme de ses premiers essais. La gloire du romancier ne pouvait lui suffire, et il y avait à cela plusieurs raisons : son ambition d'abord. Personne n'ignore qu'elle était sans limites : il considérait qu'un grand écrivain, un *roi de la Pensée,* comme il aimait à dire, pouvait hausser ses prétentions à une sorte de domination absolue. Les anecdotes abondent en ce sens, et certaines d'entre elles seraient de nature à faire sourire, si le ridicule pouvait en quelque manière avoir prise sur le génie.

Il est une autre cause encore, plus directe, plus immédiate et plus certaine, pour expliquer ses tentatives à la scène : c'est la fascination invin-

cible qu'exerce sur un artiste amoureux de vie et de réalité l'art dramatique envisagé dans son essence et dans ses effets : cette communion directe de l'auteur avec le public, cette répercuscussion de l'un sur l'autre, source d'angoisses poignantes, mais aussi d'ineffables jouissances, dont la plupart des artistes se sont montrés avides. Le public du romancier présente un caractère trop *anonyme;* il ne le voit pas, il ne le touche pas; il ne perçoit pas l'effet produit sur lui par son œuvre, ou du moins ne le perçoit qu'indirectement, d'une manière tout à fait insuffisante, comme quelque chose de froid et de mort. Entre eux rien n'existe de cette communication en quelque sorte électrique qui relie l'auteur dramatique à son public. Allons plus loin encore et disons qu'un personnage imaginé, si idéal qu'il soit dans sa conception, prend sur la scène une réalité concrète, un relief saisissant au regard de celui qui l'a créé : ce dernier le touche du doigt, lorsqu'il est incarné par l'acteur qui lui donne la vie véritable en lui prêtant l'appui de son talent d'interprète; là se trouvent à la fois le danger et l'avantage de l'art dramatique : le danger si l'interprète demeure au-dessous de sa mission, l'avantage s'il a bien pénétré son personnage, s'il a su se l'assimiler complète-

ment. C'est en ce sens qu'un grand poète dramatique a pu écrire, rendant un suprême hommage à un acteur de génie : — « Ce soir, grâce à l'interprétation merveilleuse, tout à fait inexprimable de mon ami, j'avais jeté jusqu'au fond de ma propre création un de ces regards comme il a été donné bien rarement, jamais peut-être à un artiste, d'en jeter. On est alors envahi par un saisissement sacré, en face duquel on doit observer un religieux silence (1). » — On se représente certains acteurs de génie, un Kean, un Frédérick Lemaître, arrivant à donner ce « saisissement sacré » par leur puissance inventive dans le domaine de l'expression, de l'interprétation dramatique.

Quoi qu'il en soit, il faut croire que bien puissante est cette fascination du théâtre, puisque nous en trouvons la preuve dans l'exemple de la plupart des écrivains qui contribuèrent à l'éclat du roman moderne: pas un, j'entends parmi les maîtres, qui, parvenu à une renommée légitime et incontestée, grâce à ses œuvres de romancier, n'ait ambitionné une réputation correspondante comme auteur dramatique. Balzac, et parmi ceux qui le suivirent : Flaubert, Tourgeniev, M. E.

(1) Appréciation de Richard Wagner sur le célèbre acteur Schnorr de Karolsfeld.

Zola, autant de noms à citer. Les frères de Goncourt eux-mêmes, qui proclamèrent si dédaigneusement la supériorité artistique du livre sur le théâtre, firent les tentatives que l'on sait. Leur phrase retentissante : « Le livre tuera le théâtre », fut écrite après un bruyant échec sur la scène, et si, après coup, ils se montrèrent à ce point méprisants pour l'art dramatique, l'amertume qu'ils conservèrent de leurs insuccès ne contribua pas médiocrement à leur dicter cette attitude. Chose curieuse en effet, tous tant qu'ils furent, maîtres et disciples, ne rencontrèrent qu'insuccès sur la scène. N'y a-t-il pas là de quoi donner à réfléchir, et de l'ensemble de leurs échecs ne peut-on pas dégager un enseignement? Quelque légitime prévention que l'on éprouve à l'égard du goût public, avec quelque défiance que l'on envisage l'arrêt sans-appel de deux mille spectateurs réunis dans une salle, cette suite ininterrompue d'insuccès peut sembler au moins bizarre.

Tout a été dit sur l'incompétence du public en matière dramatique. Les écrivains qui eurent à subir ses mauvais traitements ont excellé dans l'art de réunir et de présenter les raisons pour lesquelles il convenait d'écarter ses jugements. Médiocrité inévitable d'auditeurs qui demandent à une pièce de théâtre, non pas une jouissance

d'art, mais un amusement; insuffisance de l'interprétation, trahison de la pensée de l'auteur par ceux-là même qui ont mission de la faire saisir. Ce sont là les thèmes habituels de développements sur lesquels n'ont pas manqué de s'étendre les écrivains mécontents. Parmi ces motifs, il en est qui valent qu'on s'y arrête pour les examiner de près. Ce sera du même coup préciser quelques causes de la non-réussite au théâtre de nos plus fameux romanciers.

D'abord la *réaction* inévitable exercée sur l'œuvre dramatique, à l'époque même de sa conception, par les conditions qui lui sont inhérentes : la nécessité de subir directement et sans intermédiaire le contact du public. Il est clair que la situation d'esprit n'est plus la même chez un artiste qui compose, sachant que son œuvre est destinée à affronter, nous ne dirons pas le jugement, mais l'impression de deux mille spectateurs, et pour cet autre qui sait qu'il sera lu à tête reposée, dans le silence et l'isolement. L'écrivain qui, malgré sa conscience littéraire, malgré la sincérité de son culte pour l'art, ne peut écarter cette *vision intérieure* du public, ne produira plus avec la même liberté, avec la même indépendance de pensée. Cela revient à dire que certaines hardiesses, devant

lesquelles il n'hésitera pas dans une œuvre écrite pour être lue, lui apparaîtront impossibles quand il s'agira de les transporter sur la scène et de les soumettre à une appréciation collective. Cette vision intérieure du public l'effrayera, le glacera; car le public doit juger immédiatement; l'impression subie sera chez lui dénuée de toute critique; elle ne sera jamais que le résultat d'une commotion soudaine, sans qu'il y ait place pour la réflexion, pour le repliement sur soi-même; elle se produira sous l'influence de mouvements impulsifs et s'aggravera de ce fait que les émotions du voisin exercent aussitôt leur influence salutaire ou néfaste. D'où cette conséquence si justement marquée : « Écrire une pièce de théâtre, c'est établir d'abord comme une moyenne des opinions du public pour lequel on l'écrit. » Et l'artiste la sent si bien cette vérité, qu'elle réagit aussitôt sur l'exécution de son œuvre.

Car il n'y a pas à s'illusionner sur le caractère de ce public. Le théâtre, tel que l'ont fait, en le transformant, nos sociétés modernes, ne saurait être un lieu pour l'*art*. Il a perdu d'abord, par l'extrême fréquence des représentations, le caractère de solennité exceptionnelle que lui avaient imprimé les usages du monde antique.

Ajoutons qu'il est devenu un *goût,* qu'il ne correspond plus à un besoin, en un mot qu'il n'a plus rien de national. Toute réforme sérieuse dans le sens artistique — en admettant qu'elle fût possible aujourd'hui — devrait viser à lui restituer ce caractère. Quant aux tendances du public, elles se marquent par une extrême légèreté, par une crainte bien significative de toute innovation, enfin, ce qui est plus grave encore, par l'incompréhension radicale de ce qui fait la valeur d'un art : sa beauté propre, c'est-à-dire la perfection de ses moyens expressifs.

Ces raisons et quelques autres encore furent parfaitement saisies par les écrivains qui, ayant subi des échecs au théâtre, exhalèrent leurs plaintes en des préfaces écrites après coup, puis réimprimées dans leurs recueils d'essais dramatiques. Balzac n'échappa pas au sort commun. Toutes ses œuvres de théâtre furent mal accueillies, et il s'en plaignit amèrement. Voici ce qu'il écrivait dans la préface des *Ressources de Quinola :* « Quand l'auteur de cette pièce ne l'aurait faite que pour obtenir les éloges universels accordés par les journaux à ses livres et qui peut-être ont dépassé ce qui lui était dû, les *Ressources de Quinola* seraient une excellente spéculation littéraire; mais en se voyant l'objet de

tant de louanges et de tant d'injures, il a compris que ses débuts au théâtre seraient encore plus difficiles que ne l'ont été ses débuts en littérature, et il s'est armé de courage pour le présent comme pour l'avenir. Un jour viendra que cette pièce servira de bélier pour battre en brèche une pièce nouvelle, comme on a pris tous ses livres et même sa pièce intitulée *Vautrin* pour accabler les *Ressources de Quinola.* »

La suite des événements devait donner tort à Balzac. Les raisons précédemment déduites ne représentent en effet qu'un des côtés de la question, la question envisagée par sa *face extérieure* si j'ose dire. Il convient maintenant de la considérer par sa face intérieure, de chercher des causes plus profondes et plus intimes à l'insuccès dramatique des plus puissants romanciers de notre temps. Cet insuccès n'est pas dû seulement, croyons-nous, à des raisons d'à côté, comme celle que nous venons de marquer; il a des causes plus graves, personnelles aux écrivains qui en furent victimes, et dont l'explication se rattache à une question d'esthétique qu'il est au moins intéressant d'indiquer.

La maîtrise de tout artiste en général et de tout écrivain en particulier ne repose pas seulement sur la puissance d'expression qui lui est

propre dans le maniement de la forme, mais encore et avant tout sur la plus ou moins grande intensité d'obsession des éléments psychologiques qui sont la matière de son art, sur la résurrection plus ou moins vivace des images accumulées en son cerveau et destinées à se traduire en formules (1). Il y a là tout un travail latent, qui échappe à celui qui en est l'objet, puisqu'il résulte d'une série d'associations d'images et d'idées dont il ne saurait suivre l'enchaînement et que seuls les plus subtils analystes de l'inconscient ont pu nettement établir. Encore faut-il nous entendre quand nous disons qu'ils l'ont établi : nous voulons indiquer seulement qu'ils sont arrivés à découvrir la loi, à la formuler, car nous sommes ici en pleine prédominance de l'intuition sur l'observation, et seul un esprit doué d'une faculté d'analyse égale à sa puissance inventive, capable de se regarder penser sans affaiblir sa pensée même, seul un tel esprit serait en mesure de pénétrer les mystères de la production esthétique. Si maintenant de la loi générale nous descendons à l'une de ses applications, et que, pour éclairer le cas de Balzac, nous rapprochions le romancier de l'auteur dramatique, que voyons-

(1) Se reporter au chapitre du *Style de Balzac*.

nous? Entre eux il existe un point commun qui est de travailler sur des *données psychologiques,* de prendre les états d'âme comme matière d'art, de faire que l'observation soit, non plus seulement le point de départ, mais l'aboutissement de leur effort. Indiquer la ressemblance, c'est marquer en même temps la différence; car s'ils poursuivent un but identique, la manière dont ils le poursuivent constitue des divergences essentielles dans leur esprit : la combinaison de ces éléments psychologiques fera de l'un un auteur dramatique, de l'autre un romancier.

La question de la *Psychologie au théâtre* n'est plus à étudier aujourd'hui; en dépit des démentis catégoriques apportés par les romanciers qui n'y avaient point réussi, on doit reconnaître que la psychologie au théâtre est parfaitement possible. Le plus illustre des poètes dramatiques a fourni surabondamment la preuve que, dans cette forme en raccourci du drame, on pouvait faire tenir autant d'observation précise et même de subtile analyse que dans le roman le plus scrupuleusement fouillé. Mais Shakespeare n'a pas seulement montré que *cela était :* il a montré *comment* il se faisait que cela fût, car nous touchons au point capital du rapprochement. Revenons à Balzac et prenons dans son théâtre un

personnage dont il a fait le héros d'une de ses pièces et de plusieurs de ses romans : le raisonnement vaudra d'autant mieux qu'il s'agit de sa plus puissante création, du plus grandiose de ses types, de celui sur le compte duquel personne aujourd'hui ne discute et qui, sans doute, plus que tout autre, a permis de rapprocher son nom de celui de Shakespeare : c'est *Vautrin*, nous l'avons nommé en le définissant. Eh bien! rien n'est révélateur, au point de vue de la question qui nous occupe, comme la lecture du drame intitulé Vautrin, composé en 1840, après l'étude préalable du Vautrin du « Père Goriot », des « Illusions perdues », de « Splendeurs et Misères ». Le drame fut interdit par ordre du gouvernement, et l'auteur s'en plaint amèrement dans sa préface. Balzac, en le composant, obéit sans doute à cet impérieux besoin dont nous parlions au début du chapitre : besoin de communiquer une vie réelle, tangible, aux personnages enfantés par son imagination. Peut-être aussi céda-t-il au désir de voir Frédérick Lemaître dans ce rôle. Quoi qu'il en soit des conditions dans lesquelles le drame de *Vautrin* fut écrit, après avoir étudié le Vautrin des romans, il est curieux d'étudier le Vautrin du théâtre. L'affabulation est la même : c'est toujours ce person-

nage excessif et hors cadre, remué de passions grandioses et mal contenues, en perpétuelle révolte contre la société qu'il méprise après l'avoir jugée, qu'il voudrait dominer dans le champ de la vie active, comme il la domine dans celui de la vie idéale! Il s'attache à la destinée de Raoul de Frescas avec un dévouement identique à celui qu'il déploie pour Rastignac et Rubempré. Le but est donc le même, si les moyens d'expression sont autres; l'effort diffère peu; mais combien médiocre est la réussite! J'imagine que le génie dramatique de Frédérick Lemaître demeura lui-même impuissant à donner à ce Vautrin quelque chose du relief et de l'intensité qui en fait dans le « Père Goriot » et dans les « Illusions perdues » un rival des plus puissantes figures de Shakespeare. Il faut reconnaître que l'œuvre est manquée, que l'erreur est de celles que les hommes de génie peuvent seuls commettre, et que si nous n'avions pas, pour expliquer le protecteur de Raoul de Frescas, le souvenir du protecteur de Rubempré et de Rastignac, Vautrin n'existerait pas et les mobiles qui le font agir nous demeureraient à jamais inconnus!

C'est qu'en effet Shakespeare — et nous touchons aux différences essentielles de ces deux

hommes — possédait au plus haut point ce don de vision en raccourci, cette faculté de concentration d'effet qui lui permit, en des scènes d'une dimension restreinte, comme en exige impérieusement le théâtre, de dresser, de faire tenir debout des personnages vivants, symboles de forces naturelles et de passions excessives. Cette conception de la vie éminemment *synthétique* réagit sur les moyens d'expression à l'aide desquels il la traduisit, et l'on peut dire en ce sens que la forme dramatique lui était rigoureusement imposée par la structure de son esprit. Dans son effort de production dramatique, il ne faut pas voir seulement la continuation d'un mouvement d'art qui déjà, avant sa venue, avait poussé de magnifiques rameaux, mais qui devait seulement avec lui aboutir à son éblouissante et suprême efflorescence. Il y eut identification complète entre la forme de son œuvre et celle de son génie. Chez Balzac l'identification fut aussi totale, mais en *sens opposé*, et voilà pourquoi Balzac ne pouvait être un grand auteur dramatique. Balzac, au contraire de Shakespeare, avait besoin de vastes espaces (1) pour y développer en toute liberté ses puissantes analyses, pour

(1) « Je fais une *fresque* », disait-il de lui-même.

y déployer sa gesticulation violente et impétueuse. A ses yeux les personnages de fiction ne s'évoquaient en leur intégralité qu'à la faveur des circonstances de temps et de lieu ayant contribué à les former. Or, ces événements, le roman les explique, et c'est à quoi le théâtre est impropre. Dans le drame, Vautrin demeure inexplicable. Enfin la verve admirable, la puissance verbale et l'âpreté de langage qui caractérisent ce personnage chaque fois qu'il apparaît dans la Comédie humaine, n'existe plus dans le drame. Il est manifeste que Balzac s'y sentait mal à l'aise, qu'il s'y mouvait avec peine, à moins qu'on n'attribue cette sorte de *décapitation* du personnage à l'impossibilité reconnue par l'auteur de faire parler Vautrin sur la scène et devant deux mille spectateurs, ainsi que parle le Vautrin des romans, pour le lecteur assis à sa table, qui ne subit pas d'influences et qui a tout loisir de penser. Nous avons examiné la question plus haut et nous n'y reviendrons pas : elle touche au problème de la *moralité* et de l'*immoralité* de l'œuvre d'art, avec les points de vue infiniment variés qu'il comporte. Balzac en avait compris la portée, puisque dans la préface de ce drame de Vautrin, et après son échec, il écrivait ceci : — « L'auteur irait-il prouver que *Vautrin* est un

drame innocent autant qu'une pièce de Berquin? mais traiter la question de la moralité ou de l'immoralité du théâtre, ne serait-ce pas se mettre au-dessous de Prudhomme, qui en fait une question (1)? »

Et maintenant en vérité, il importe assez peu que Balzac ait fait une comédie dans la manière espagnole avec les Ressources de Quinola, un drame bourgeois avec la Marâtre, une autre comédie avec Paméla Giraud. Pourquoi nous arrêter à ces œuvres? Elles ne nous apprendraient rien de nouveau sur leur auteur. Est-ce à dire qu'elles soient mauvaises? Non certes, mais plutôt sans signification précise et partant *négligeables*. On y chercherait en vain une de ces grandes figures modelées par le puissant coup de pouce du sculpteur, une de ces créations inoubliables qui persistent dans le souvenir et le hantent ainsi qu'une obsession; un de ces doux et tendres profils de jeunes femmes, parés de grâce et de faiblesse, auxquels leur père spirituel devra de vivre comme un des chantres inspirés de l'âme

(1) Dans les préfaces de Balzac qui se trouvent en tête de quelques-unes des pièces de théâtre, comme dans les avant-propos ou les dédicaces qui précèdent les romans, on rencontre presque toujours cette sûreté, cette pénétration des vues critiques sur laquelle nous avons insisté dans le précédent chapitre.

souffrante! Plus heureuse que les autres, une de ses pièces, *Mercadet*, demeure au répertoire de la Comédie-Française; mais il ne nous plaît pas d'y trop penser, car elle ne donne qu'une faible idée de son génie! Dans le péristyle de cette solennelle maison, de ce conservatoire un peu démodé de nos gloires dramatiques, son buste est là, lui aussi; mais ce n'est point sa place! Aussi bien l'étranger qui, voulant le connaître, irait le chercher en cet endroit, risquerait fort d'être déçu et pourrait justement se dire : — Est-ce donc là ce grand Balzac dont la nation pensante est si fière, et qu'elle propose à nos admirations?

CHAPITRE V

PHILOSOPHIE ET IDÉES GÉNÉRALES DE BALZAC

Point culminant dans l'œuvre de Balzac : les *concepts généraux*. — Son originalité : il n'est pas un partisan de la doctrine de l'*art pur*. — Assise *philosophique* de son œuvre. — Caractère intégral et complet de son génie. — Ensemble coordonné de vues générales. — Identité foncière de sa nature

Nous voici arrivés aux parties hautes du génie de Balzac, aux sommets de son œuvre, à ces cimes, sauvages sans doute et quelquefois abruptes, tentantes néanmoins par leurs difficultés même, aussi bien que par l'étendue et la variété des points de vue qu'elles découvrent aux regards. N'est-ce pas là encore, parmi ces rochers et ces glaces, que prennent naissance les sources d'où découlent les ruisseaux innombrables qui formeront les fleuves, fécondant et entretenant la vie tout autour d'eux? S'il convient d'apporter une attention particulière à l'examen des idées maîtresses qui dirigèrent la philosophie du grand romancier, c'est qu'elles représentent le trésor commun, jamais épuisé,

où il trouva l'inspiration de ses œuvres. Et voici que du même coup nous touchons à sa suprême originalité, en le différenciant de la classe des artistes qui dissimulent sous d'abstraites théories leur mépris pour tout ce qui n'est pas l'*art pur*, et souvent ainsi découvrent une indigence foncière d'Idées générales. Sans nous arrêter aux plus intransigeantes d'entre ces doctrines, il semble bien qu'elles aient vécu maintenant ; que, pareilles à toutes les réactions violentes, et par cette seule raison qu'elles manifestaient une réaction de cet ordre, elles aient atteint le terme de leur durée, en même temps que l'expression la plus outrée de leur esthétique, après avoir, sous leur influence salutaire et momentanée, rappelé l'art littéraire au culte de la beauté pure (1). De leurs efforts une trace subsiste, et des œuvres sont nées qui marqueront un moment glorieux de l'Histoire des lettres ; mais l'évolution n'en a pas moins repris sa route au point où elle l'avait quittée, et les grandes créations de l'avenir, pareilles à celles du passé, s'élèveront, selon toute vraisemblance, sur la forte assise philosophique qui en paraît l'obligatoire soutien. L'œuvre du grand écrivain au-

(1) Les doctrines esthétiques de Th. Gautier et Th. de Banville ont bien mis en lumière ce culte de la beauté pure.

quel nous nous sommes attaché peut servir de démonstration, ou mieux, d'*illustration* à cette idée. Chez Balzac, en effet, il existait un fonds inépuisable de pensées, fruit d'une méditation intense, d'un perpétuel repliement sur soi-même, qui faisait que, lorsqu'il avait à exprimer une part de son âme, la création intellectuelle avait sa place nécessaire, marquée d'avance, à côté de la création esthétique. Avoir un cerveau que le spectacle de l'Univers fait fonctionner par pure avidité de connaître, non pas seulement à l'occasion d'une œuvre, n'est-ce pas le trait commun à tous les génies de race, à tous les génies de *tradition*, tels que Balzac les aimait, étant un d'entre eux? Et n'aurait-il pas déclaré lui-même que celui-là n'écrira jamais une œuvre, qui n'est pas né philosophe? Dans un de ses premiers livres, Renan notait qu'à notre époque il existait peu de philosophes proprement dits, que les esprits à tendances philosophiques se faisaient historiens, naturalistes, érudits, bref cherchaient toujours une application pratique et positive à leur besoin de généralisation. On peut dire dans le même sens, à propos de Balzac, qu'il fut un *philosophe artiste*, un *philosophe romancier*, et que dans ses œuvres imaginées, outre l'intense plaisir de présenter des forces en action, il goûta

celui d'exposer, comme en des traités spéciaux, ses vues sur la science sociale et la métaphysique, c'est-à-dire sur la vie présente et sur l'au delà !

Ici encore, c'est donc une occasion nouvelle qui s'offre à nous, de constater, comme déjà nous l'avons fait au cours de ces études, que la supériorité de Balzac ne tient pas seulement à la puissance et à la fougue de son génie créateur, mais encore et surtout au caractère intégral et complet de ce génie. A côté de l'artiste, amoureux des drames de passion et des infinies complexités du sentiment auxquelles ils donnent naissance, il faut placer le penseur, impérieusement conduit à rechercher les lois supérieures qui dominent la vie. Du fonctionnement incessant de ce puissant esprit, de l'enquête ininterrompue qu'il dirigea à travers le champ d'innombrables expériences, est résulté un ensemble coordonné de vues qu'il importe de résumer en les étudiant à la fin de ces Essais, parce qu'elles représentent les foyers lumineux dont les reflets, plus ou moins rayonnants, plus ou moins affaiblis, éclairèrent chacune des œuvres où ils se réfractent ainsi qu'en des miroirs. Cette partie de notre effort démontrera l'exactitude de ce que nous avancions aux premières pages, non comme

une phrase banale, mais comme l'expression rigoureuse d'une vérité sentie, à savoir, que ce ne serait pas trop de toute une série d'ouvrages pour pénétrer à fond le génie de Balzac. Le seul examen des idées philosophiques pourrait être la matière d'un volume. C'est qu'il n'était pas dans sa nature de se contenter, sur les sujets qui l'occupaient, de notions vagues et imprécises. Pareil à un alambic bien construit, son cerveau brûlait jusqu'au dernier résidu les matières qui s'y trouvaient condensées par la vie. Il en distillait une essence très subtile, et les seules idées de Balzac sur le fonctionnement des organismes sociaux par exemple, éparses à travers ses différents livres, auraient suffi, s'il n'eût préféré les entremêler de créations artistiques, à le classer comme sociologiste non loin de Joseph de Maistre et de Bonald. On trouve, dans ces idées philosophiques, à côté de la largeur et de la force, cette part de beauté qui montre mieux que tout la fusion complète en lui du penseur et de l'esthète, ou, pour mieux dire, l'identité foncière de ce tempérament d'un seul jet qui, soutenu par la violence d'une fougue animale sans précédent, s'est élevé à des hauteurs que peu d'artistes et de philosophes ont approchées.

§ 1er. — LES IDÉES MYSTIQUES.

Préoccupations *métaphysiques*. — *Métaphysique* et *Mysticisme* : termes égaux et convertibles aux yeux de l'artiste. — Les abstractions métaphysiques transformées en créations mystiques. Exemple de Séraphita. — Première cause de cette transposition, toute *philosophique*.

Seconde cause, tout *esthétique* : impérieux besoin d'idéalisme. — Le *naturalisme* impuissant à satisfaire un esprit complet. — Doctrine positiviste, mauvais soutien pour l'art.

Balzac éprouva d'impérieuses tendances *mystiques* : *Séraphita* les condense toutes. — Double satisfaction que lui apporta le mysticisme, dans sa tendance aux concepts généraux et à la sentimentalité sublimée. Le mysticisme *milieu moral et rare*. — Exemple caractéristique : monologue de Séraphita. *Immatérialité du désir; transfiguration du sentiment ; éternité de l'amour*.

Réaction du mysticisme sur les œuvres *réelles* : Séraphita, l'héroïne du rêve, sœur d'Eugénie Grandet et d'Henriette de Mortsauf. — Le mysticisme, souveraine expression d'une âme vierge. — Rapports entre l'éclosion passionnelle et les ardeurs de la piété.

Dernière cause du mysticisme de Balzac : sa croyance à l'*occultisme*. Problèmes d'*au delà* : leur modernité. — Rapports entre le magnétisme et l'amour. — Le magnétisme, base du roman d'Ursule Mirouet. — Phénomènes de *double vue* et d'*action à distance*. — Réaction sur la volonté et la conception de l'âme.

Il y a contradiction, pour tout esprit supérieur, à s'interdire les vastes horizons et à se parquer dans l'enceinte bornée des sciences positives. S'il est né artiste, il se trouve nécessairement conduit à faire incursion dans le domaine de la métaphysique ; et qu'est-ce que la

métaphysique pour un artiste, sinon le mysticisme? Le mysticisme, en effet, n'est qu'une des formes de la tendance métaphysique reposant sur l'impérieux besoin qu'éprouve l'esprit de passer du particulier au général : il en est la forme la plus sensible, vivifiée par l'esprit artiste, et se caractérisant par l'*amour de la vie*. C'est cette soif de toucher des choses belles, de les revêtir d'une poétique parure, qui, sous l'impulsion du génie créateur, communique aux formes métaphysiques une existence anthropomorphique. Des conceptions d'origine purement abstraite prennent une figure vivante empruntée à l'humanité, et de cette intime cohésion se dégagent les créations mystiques. L'œuvre que nous étudions ici, et dans cette œuvre, la conception toute spéciale de Séraphita, nous est une démonstration saisissante de l'évolution intellectuelle du poète, de la forme abstraite et métaphysique à la création vivante. C'est ainsi que son auteur, amené à envisager la vie humaine comme exigeant une prolongation dans l'au delà, au lieu de se borner à des considérations métaphysiques sur l'éternelle durée, adhère au système du plus outrancier des mystiques, Swedenborg, et admet, pour la totalité de l'Univers, une espèce de transposition mystique, laquelle anime tous

les grands corps de cet univers, répand dans le monde un flot d'esprits de différents degrés et de catégories également diverses. Ainsi se trouve achevée l'esquisse de la connaissance humaine, et à cette esquisse vient s'ajouter son prolongement naturel : l'efflorescence de l'univers en une vie supra organique, qui, selon qu'on demeure fidèle aux tendances positives, ou bien que l'on s'élève aux notions des croyances religieuses, paraît un simple procédé pour peupler de nos rêves un espace inconnu, à jamais inconnaissable, ou bien une réelle intuition des vérités supérieures!

Telle paraît bien être la cause première de cette transposition, dans l'âme artiste, des tendances métaphysiques en conceptions mystiques. Mais nous allons en toucher du doigt une autre encore, plus immédiate et plus saisissante, tenant par ses racines mêmes à des considérations d'*esthétique*. Si l'écrivain, lorsqu'il est en même temps philosophe, exprime ses tendances métaphysiques par des aspirations mystiques, ce n'est pas seulement comme philosophe que son cerveau fonctionne de la sorte; c'est encore et en même temps comme pur artiste. La preuve en est que chez certains écrivains de tempérament nullement philosophique, ces tendances mystiques

se rencontrent néanmoins. Lorsqu'on est un artiste de race, doué d'une délicatesse un peu raffinée, surtout et simplement quand l'âme humaine vous est présente en sa totalité et sa complexité, on reconnaît vite combien insuffisantes, combien étroites surtout et d'horizon borné sont les formes d'art baptisées du nom de *Naturalisme* ou de *Brutalisme*, représentant si imparfaitement l'art en son infinie variété qu'elles ne se produisent que rarement pour donner naissance à des œuvres d'une esthétique contestable. C'est un mauvais soutien pour l'art, une assise bien étroite, que la doctrine positiviste, qui prétend confiner toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans les limites de l'observation brutale. Nous en avons eu la preuve décisive avec l'école littéraire qui a produit ses œuvres maîtresses dans la période de ces vingt dernières années. Dangereuse déjà pour les autres productions de l'esprit, la doctrine positiviste devait être néfaste aux Lettres. Voilà une école qui a tenté de bannir tout mysticisme, concentrant ses efforts vers ce but. Et pourtant, même au temps de ses plus grands triomphes, lorsqu'elle produisait les œuvres les plus tranchées de son esthétique et semblait exercer une domination absolue, à cette époque même ne sentait-on pas

que cette forme prétendue définitive, choquait véritablement par trop certains côtés, et les plus délicats, de l'âme artiste?

Quel est l'esprit raffiné qui, tout en reconnaissant — et nul ne pouvait les contester — les qualités de puissance et de force qui se dégageaient de telles œuvres, n'a pas été contraint de faire effort sur lui-même pour admirer? Quel est celui qui n'a pas senti toute une part de son âme sacrifiée et comme foulée par cette admiration même, et qu'était-elle cette part, sinon le coin délicat où se recèlent la finesse et l'intimité? Ce fut alors que, par une pente insensible et dans une pensée de réaction, certains artistes chez qui ces qualités étaient plus développées, partant plus exigeantes, en vinrent, à côté de cette école et parallèlement, à entreprendre l'étude, non plus de quelques instincts isolés, mais de l'âme humaine en sa totalité; et dans cette âme ils trouvèrent des régions irrémédiablement obscures et mystérieuses. En y pénétrant un peu profondément on aborde assez vite le domaine de l'*Inconscient*, et c'est l'inconscient que la métaphysique a pour objet d'expliquer, de même que le mysticisme a pour mission de le peupler. Rien de plus curieux à cet égard que l'excès de la Réaction, tout comme l'évolution de certains artistes en ce

sens, lesquels, partis du plus excessif comme du plus intransigeant réalisme, en arrivèrent à la plus délirante mysticité (1).

Que conclure de ces excès, sinon que, dans toute âme d'artiste véritable et complet, subsiste une tendance que la transcription littéraire des réalités pures ne saurait satisfaire? — C'est la tendance à l'*au delà*, inconnaissable si l'on veut, mais d'une mystérieuse attirance, et qui a donné leur charme décisif aux plus hautes œuvres d'art; qui, plus que tout, les a marquées du sceau d'Éternité, si bien que leur culte demeure, au contraire des autres qui passent avec les habitudes d'esprit éminemment transitoires qui les ont produites! Il faut, à tout artiste digne de ce nom, un élément de rêve qui, à côté de l'élément réel, fasse comme une brume ayant pour effet de donner du lointain, d'élargir les horizons, qui en même temps communique à son accent ce je ne sais quoi de pénétrant et d'intime comme une confession, et lui imprime ce caractère d'émotion puissante qui nous soulève et nous retient. Telle est la part que jamais un artiste complet ne se résoudra à mutiler en lui, car elle correspond à des aspira-

(1) L'exemple de M. J.-K. Huysmans est un des plus significatifs que l'on puisse citer.

tions trop impérieuses pour ne pas représenter à ses yeux l'élément vital de la Beauté.

Ces aspirations, Balzac les connut et les éprouva de la façon la plus indéniable, quoique au premier abord difficilement explicable, certaines de ses œuvres étant connues, et connues également les tendances maîtresses de sa nature. J'imagine qu'à l'apparition de « Séraphita », — avec intention j'ai choisi la plus exceptionnelle et la plus tranchée de ses créations mystiques, négligeant de parti pris celles où, comme dans le « Lys » et « Ursule Mirouet », les éléments de rêve s'entremêlent d'une trame de vivante et actuelle réalité, — j'imagine qu'au temps où Séraphita fut offerte et livrée à la critique des contemporains, ceux-ci durent éprouver une étrange surprise en face de cette production nouvelle, habitués qu'ils étaient à des œuvres d'une inspiration toute différente, pour ne pas dire opposée. Balzac, en effet, par l'ensemble de ses créations antérieures, devait leur apparaître et leur apparaissait aussi comme un peintre exclusif des réalités vécues, les décrivant avec quelle puissance, mais avec quelle hardiesse aussi et quelle précision dédaigneuse de tous compromis! Ceux-là même qui le plus sincèrement s'intéressaient à son avenir d'écrivain et lui parlaient en amis plutôt qu'en juges, éprou-

vaient une sorte de crainte devant l'audace de ses descriptions. Nous savons qu'une des femmes qui eurent le plus d'influence sur son évolution littéraire, celle (1) qui, durant une période de vingt années ininterrompues, conseilla ses travaux, les revit et même les corrigea, s'élevait avec force contre des hardiesses qu'elle estimait dangereuses, nuisibles à la réputation de l'écrivain. La publication des « Contes Drolatiques », cette œuvre exceptionnelle aussi, mais d'une exception qui, non contente de confirmer, la règle l'accentuait encore, n'avait pas été faite pour modifier l'opinion sur la nature du talent de Balzac. Et voici que tout d'un coup, sans transition, du moins apparente, dans un roman qui semblait dépourvu de liens avec les créations antérieures, le peintre de si nombreuses et si intenses réalités donnait cours à des aspirations purement idéales et mystiques, formant le plus curieux contraste avec son habituel tempérament et sa physiologie même, toute de matérialité exubérante. Pourtant — et là nous tou-

(1) Il s'agit, on le sait, de Mme de Bernys, dont l'affection pour Balzac a été précisée plus haut. D'intéressantes communications de M. le vicomte de Lovenjoul nous ont fourni la preuve que le romancier envoyait à Mme de Bernys ses manuscrits avant de les publier, et qu'elle corrigeait souvent des passages qui lui semblaient trop osés.

chons à la significative *dualité* de son génie — Balzac, en écrivant Séraphita, ne faisait que condenser, dans un effort total, les aspirations mystiques éparses au cours de ses différentes œuvres, aussi rigoureusement inhérentes à ce génie que les tendances précises et réalistes, seules connues jusqu'alors et seules caractéristiques de sa manière au regard des contemporains.

C'est que Balzac, à la faveur du mysticisme, pouvait satisfaire cette double tendance de son esprit : tendance aux *concepts généraux* et à la *sentimentalité sublimée*. Pour les premiers, nous avons déjà vu quel mécanisme les reliait à sa sensibilité d'artiste, et comment les graves problèmes métaphysiques, toujours présents à son cerveau hanté d'absolu, avaient leur place marquée d'avance dans le cadre presque illimité d'une œuvre purement idéale, telle que Séraphita. Notions de *Cause* et de *Finalité*, problèmes de la vie future et de l'au delà, il appartenait bien à Balzac de faire, en y touchant du moins par une œuvre mystique, incursion de poète dans le domaine de l'inconnu. Il ne convenait pas à la nature de son génie qu'il y pénétrât autrement, par la voie du raisonnement logique ou de l'induction scientifique ; car ce génie, nous

l'avons observé déjà, aboutissait fatalement à des conceptions d'artiste et à des créations de vie. Et c'est aussi pourquoi l'influence mystique devait agir principalement sur sa puissance sentimentale, sur ses facultés de rêve appliquées à la description des états d'âme, en les raffinant, en les sublimant, en leur donnant je ne sais quelle fluidité douce qui communique à certains de ses personnages une existence de songe. Ce peintre des réalités de la vie, et des plus brutales, que l'on s'était habitué à considérer comme tel, parce qu'il est entendu de par le monde qu'une maîtrise d'un certain ordre en exclut nécessairement une autre, cet artiste dont la puissance inventive avait su dresser debout des êtres d'une si intense vérité était, par certains côtés de son âme, dans l'expression des sentiments tendres, assoiffé d'Idéalisme, amoureux d'ombre et de mystère, toujours à la recherche de ces nuances exquises de la Pudeur et du Désir qui sont la poésie de l'amour. Quel charme, quelle prenante séduction le mysticisme ne peut-il pas ajouter à ces hautes visées du sentiment, en maintenant sans cesse devant lui l'idéal toujours convoité, jamais atteint ! Telle fut la nature de l'influence qu'il exerça sur Balzac : il constitua pour lui un *milieu moral* d'espèce nouvelle et

rare, une atmosphère d'âme tout éthérée, qui lui permit de noter des nuances exquises et uniques de sensibilité. Ce que l'amour réel et vécu ne peut donner à ses fervents, parce qu'il est soumis aux contingences de la matière; les appétitions spirituelles et forcément insatisfaites de l'âme avide d'absolu, n'aspirant qu'à se dégager des liens étroits qui l'enserrent : voilà ce qu'une œuvre de réalité précise et d'observation scrupuleuse ne saurait rendre. Elles existaient néanmoins au fond de l'âme du romancier, et comme tout ce qui possède une vie intense, elles demandaient à être exprimées. Les espaces glacés, presque imaginaires, des *Fiords* de la Norvège apparaissaient bien le décor prédestiné pour ce rêve, tout comme le personnage symbolique de Séraphita devait être la poétique incarnation de cette capricieuse fantaisie.

Peut-il exister, à cet égard, morceau plus troublant que le monologue de Séraphita devant Wilfrid endormi? Et qu'est-ce autre chose, ce monologue, que l'*idéalisation* même de l'amour, sous l'action pénétrante du mysticisme? Après avoir guidé les pas hésitants de Minna sur les cimes glacées du Falberg, d'où l'immensité du paysage polaire lui est apparue comme une image des aspirations de l'âme inassouvie, Séra-

phita laisse tomber de ses lèvres, en présence de Wilfrid, des paroles harmonieuses et douces, autant que la plus suave musique, destinées à peindre les mystiques élans du désir vers la perfection de l'amour. Ici, c'est l'âme seule qui parle, libérée, semble-t-il, des entraves de la matière, ou du moins y aspirant avec une telle ardeur que la puissance du désir équivaut à sa réalisation. Jamais en aucune langue, même dans les strophes éthérées du plus subtil chantre de l'amour, du divin Shelley, jamais la poésie n'a revêtu d'une plus éclatante parure ce beau rêve d'une tendresse supra terrestre. Immatérialité du désir, transfiguration du sentiment, éternité du sentiment, tels sont les stades successifs du mystique idéal que Séraphita décrit en présence de Wilfrid : — « Conçois-tu maintenant avec quelle ardeur je voudrais te savoir quitte de cette vie qui te pèse, et te voir plus près encore que tu ne l'es du monde où l'on aime toujours? N'est-ce pas souffrir que d'aimer pour une vie seulement? N'as-tu pas senti le goût des éternelles amours?... Je voudrais avoir des ailes, Wilfrid, pour t'en couvrir, avoir de la force à te donner, pour te faire entrer par avance dans le monde où les plus pures joies du plus pur attachement qu'on éprouve sur

cette terre feraient une ombre dans le jour qui vient incessamment éclairer et réjouir les cœurs... Cours, vole, jouis un moment des ailes que tu conquerras, quand l'amour sera si complet en toi que tu n'auras plus de sens, que tu seras tout intelligence et tout amour! »

Paroles de rêve, et destinées à fixer un rêve, comme l'œuvre entière dont elles semblent bien la plus complète expression. Oui, c'est par ce caractère qu'elles durent frapper les contemporains de Balzac ; exceptionnelles aussi et sans lien, du moins apparent, avec les créations antérieures du peintre de la Comédie humaine. Sans doute, par sa forme « Séraphita » était un poème, non plus un roman ; sans doute, par l'origine de l'inspiration qui y avait présidé, par l'affabulation même et la trame du récit, « Séraphita » écartait toute idée de rapprochement avec les productions d'autrefois; mais par son *esprit*, le lien qui l'unissait à elles se manifestait tangible. Qui ne voit aujourd'hui qu'une telle œuvre, un tel poème si l'on préfère, offrait réunies et en corps des idées et des sentiments répandus, dispersés dans l'œuvre entière du romancier, que cette production, de mysticité pure, ne faisait que condenser ces idées et ces sentiments, et qu'à ce titre par conséquent Séraphita devait être consi-

dérée comme la plus haute expression des tendances mystiques de Balzac? Combien d'attaches visibles, pour ceux qui à travers le monde des apparences savent pénétrer jusqu'aux réalités intérieures, entre cette héroïne du rêve et ses sœurs, les héroïnes de la réalité, contristées par l'existence, aux yeux desquelles la vie n'eut qu'un tort, celui d'apparaître en contradiction par trop manifeste avec le rêve qu'elles s'en étaient formé!

Vous vous les rappelez : elles sont demeurées et sans cesse demeureront présentes à votre pensée, ces douces et attendrissantes figures de femmes, dont la beauté faite de larmes jette un voile de poésie mystérieuse sur les grandioses peintures du romancier. Vierges, épouses, amantes, le récit de leurs douloureuses expériences fait un écho plaintif se répondant d'une œuvre à l'autre, et toutes, elles présentent ce caractère commun d'avoir souffert pour avoir trop rêvé. Depuis les résignées, celles qui subissent la vie, comme Eugénie Grandet et Henriette de Mortsauf, jusqu'aux révoltées qui s'insurgent contre ses lois, Mme de Beauséant, Véronique Graslin et tant d'autres, toutes elles prétendirent modeler leur vie sur un idéal qui différait en somme assez peu de l'idéal mystique. Elles aussi débutèrent par le

rêve longtemps caressé d'une immatérielle union qui pût satisfaire l'ardeur de leur tendresse sans froisser les légitimes pudeurs d'une sensibilité virginale; et quand la pratique de l'amour les eut initiées à ses réalités, du moins certaines d'entre elles purent-elles conserver encore cette illusion du pouvoir transfigurateur du sentiment! Mais vite déçues et trompées, soit qu'elles demeurassent fidèles à leurs devoirs, soit qu'elles attendissent une compensation de nouvelles et coupables expériences, elles reconnurent la vanité des premiers espoirs! Et ce fut aussi avec eux que disparut l'idéal de durée, sinon d'éternité dans l'amour, sans lequel il ne saurait avoir de prix, et que poursuivent toutes les nobles âmes, bien qu'impuissantes à jamais l'étreindre! Ainsi, dans le domaine de la vie réelle, au milieu des quotidiennes épreuves, ces héroïnes de la réalité aspirèrent à des destinées voisines de celles que traçait, dans le champ illimité du Rêve, leur mystique sœur Séraphita, et par elles, tout aussi bien que par celle-ci, s'affirmait l'unité de tendances de leur père spirituel.

Touchantes et faites pour émouvoir chez la femme qui a connu la vie, les aspirations mystiques revêtent un caractère de séduction plus vive encore dans le cœur de la jeune fille, parce

qu'elles nous y semblent la matière et l'étoffe même de ses rêves, ou, si l'on veut, le voile pudique dont elle les enveloppe. Le mysticisme en effet n'est que la plus haute puissance, la souveraine expression d'une âme vierge. Tout ce qui sommeille en elle de désirs et d'ardeurs inconscientes, toutes les puissances affectives qui tendent à s'exprimer au dehors, à se préciser en amour, trouvent un merveilleux aliment dans ses tendances à la mysticité. Son innocence, qui n'est que l'ignorance des réalités, contribue encore à faire épanouir cette fleur artificielle et rare, aux racines profondes et vivaces. Il n'est pas jusqu'aux ardeurs de la piété qui ne fassent ici le jeu de la nature et, pour peu qu'elle ait l'âme religieuse, ne développent, en les faussant, les facultés de tendresse qui lui sont innées ! Seul dérivatif qui lui soit offert, ou du moins pour lequel elle conserve une entière liberté, c'est grâce à lui qu'elle trompe l'immortel instinct dans les ardeurs silencieuses de l'amour divin : la tête plongée entre les mains, et les yeux de l'âme fixés sur l'image d'un Dieu de tendresse, elle livre son être extasié à celui qu'on lui enseigna à nommer *fiancé divin, époux céleste,* et la piété chez elle n'est bientôt plus qu'une transposition de l'amour !

Inquiétantes et dangereuses pratiques ! L'écri-

vain qui saurait peindre, avec le degré de mystère et d'intensité qu'elles impliquent, ces premières initiations, atteindrait du même coup aux sources du mysticisme exalté, tel qu'il se rencontre à notre époque en bien des âmes de femmes. Il ne s'agit pas ici, notez-le bien, d'un fait exceptionnel, mais d'une observation courante pour ceux des artistes littéraires qui se sont donné la mission de s'attacher aux parties délicates des sensibilités humaines. Peut-être n'en est-il pas qui, mieux que Balzac, ait compris cette liaison presque fatale, dans une âme de vierge, entre l'éclosion passionnelle et les ferveurs du catholicisme. Relisez, pour vous en convaincre, entre tant d'autres œuvres, les pages où il étudie la naissance du sentiment dans l'âme d'Eugénie Grandet, d'Ursule Mirouet, je devrais dire de presque toutes ses jeunes filles ; surtout la merveilleuse éclosion passionnelle de Véronique Sauviat, la future Mme Graslin, si véritablement troublante et moderne. Toujours, à la source même de leur sensibilité amoureuse, vous rencontrerez l'amour divin, sous forme de mysticisme exalté. J'ai parlé du développement initial de Véronique Sauviat ; mais ce n'est point assez. A cet égard, l'œuvre entière est à méditer, depuis les premiers rêves de la jeune fille, auxquels viennent

s'entremêler les images de la Foi, jusqu'aux dernières convulsions de la femme obsédée par les visions d'au delà, en passant par les crises douloureuses et tragiques de l'épouse malheureuse et révoltée. C'est pour avoir compris et rendu, mieux qu'aucun autre peintre de la vie réelle, la mystérieuse alliance des émotions mystiques et des troubles de l'âme, que Balzac restera, à n'en pas douter, l'un des plus captivants parmi les poètes de la Féminéité !

Il semble néanmoins que, pour pénétrer jusqu'au fond du mysticisme de Balzac, l'analyse doive pousser plus loin encore, ne pas s'en tenir aux seules raisons d'ordre esthétique et sentimental, et, bien qu'il s'agisse d'un artiste et d'un romancier, s'en prendre aux doctrines scientifiques, qui toujours le préoccupèrent. Si les figures féminines de Balzac nous apparaissent souvent avec une sorte d'auréole supraterrestre, il faut chercher, pour une part du moins, le secret de ce charme dans certaines idées mères que nous ne saurions négliger

Plus d'une fois, au cours de ses œuvres, de la façon la plus catégorique, et sous forme d'affirmation dogmatique, Balzac a formulé sa croyance aux phénomènes que nous qualifions aujourd'hui de phénomènes d'*occultisme*. Il constata

l'existence de faits qui, sans rentrer dans la catégorie du surnaturel, puisqu'il les tient au contraire pour des éléments intégrants de la nature, exigent néanmoins d'autres explications que les lois ordinaires et connues des sciences naturelles. Et c'est bien là que résidait son originalité : assez voyant et muni de facultés intuitives pour ne pas s'en tenir aux simples phénomènes qui ont leur raison suffisante dans la série des faits constatés, Balzac était cependant bien trop richement pourvu d'esprit scientifique pour se départir en ces circonstances de ses habitudes intellectuelles : le *Surnaturel,* ou ce que nous qualifions ainsi, paraît bien, à ses yeux, n'être que l'*inexplicable,* ou du moins ce que la raison humaine, réduite aux moyens actuels d'investigation, n'est pas encore parvenue à expliquer. Phénomènes de magnétisme, d'action à distance, il a tout ramené à un principe commun, à savoir, une forme particulière de mouvement : — « L'homme ne crée pas de forces, écrit-il dans « Séraphita » ; il emploie la seule qui existe, et qui les résume toutes, le mouvement. » — Et plus loin : — « Il se rencontre, dans la nature inexplorée du monde spirituel, certains êtres armés de ces facultés inouïes, comparables à la terrible puissance que possèdent les gaz dans le monde phy-

sique et qui, se combinant avec d'autres êtres, les pénètrent comme cause active... Les miracles, les enchantements, les incantations, enfin ces actes *improprement appelés surnaturels,* ne peuvent s'expliquer que par le despotisme avec lequel un esprit nous contraint à subir les effets d'une optique mystérieuse. Ces phénomènes sont *en nous,* et *non en dehors.* » Par ces quelques lignes, on voit ce qu'est l'explication de Balzac, en quoi elle demeure conforme aux tendances déjà connues de son esprit, sur lesquelles nous avons insisté en précisant l'idée maîtresse de son œuvre (1). La critique moderne n'a fait que la compléter en y ajoutant ; nous disons : la critique moderne, car il est curieux de constater que, de tous les points où Balzac a joué le rôle de précurseur, ce point si troublant du mysticisme est celui où son rôle se manifeste avec le plus d'évidence.

A la fin du dix-neuvième siècle, dont la principale gloire, ou du moins la caractéristique intellectuelle dans l'histoire de la pensée, fut d'étayer de solides assises scientifiques les analyses négatrices du précédent, à la fin de ce siècle, dont la plus brillante période à ce point de vue fut le

(1) Se reporter à l'étude sur la Préface de la « Comédie humaine », au début des *Premiers Essais.*

développement positiviste d'Auguste Comte et de Taine, lequel correspondait au progrès des sciences naturelles, une singulière et significative réaction s'est produite, ayant pour trait distinctif de ramener les esprits vers les questions d'*au delà*. Après s'être volontairement tenu dans les limites que lui imposait la raison, munie d'une rigoureuse discipline scientifique, l'esprit humain, frappé de l'étroitesse des horizons où le maintenait une pareille discipline, atteint surtout dans ses visées supérieures par la compression qu'il en éprouvait, a prétendu franchir ces bornes en songeant que, par delà les notions de la science positive, il existait tout une monde de sentiments et d'idées que celle-ci ne pouvait atteindre, et qui cependant correspondait à des réalités intimes. N'est-ce pas la prédominance de telles aspirations qui fut cause de cette sorte de *volte-face*, commune d'ailleurs à toutes les réactions extrêmes, et que nous devons constater aujourd'hui, puisqu'elle se traduit par une résurrection indéniable des tendances mystiques? Que donnera cette résurrection? Quel contingent d'idées nouvelles, de sentiments inéprouvés apportera-t-elle à la Philosophie et à l'Art? En réalité, c'est là seulement ce qui importe, car toute tendance de l'esprit apparaît négligeable,

qui ne se traduit pas en œuvres. Quoi qu'il en soit, il est impossible aujourd'hui de négliger ce retour vers les questions d'au delà et vers le domaine de l'inconnaissable. Les uns s'y sont absorbés entièrement ; d'autres, après avoir consacré le meilleur de leur effort aux outrances naturalistes, s'adonnent maintenant à la littérature d'occultisme, et cet entraînement, dont la trace s'observe partout dans la jeune littérature, n'a pas davantage épargné le monde savant.

C'est cette renaissance du mysticisme qui rend si curieuse aujourd'hui, et d'un intérêt si *actuel,* l'étude des théories de Balzac, car cette étude est féconde en rapprochements inattendus entre certains aperçus du plus saisissant modernisme et certaines vues de Balzac. Rappelez-vous, dans « Séraphita », la phrase par laquelle le docteur Becker accueille les déclarations enthousiastes de Wilfrid :— « Ceci ressemble fort aux discours amoureux », et tout le développement dont elle est tirée. On y voit l'intention marquée de laisser indécise et flottante la différence entre le magnétisme dûment constaté et ce *magnétisme quotidien* qu'on appelle l'amour. Certains y pourront saisir une véritable assimilation des deux phénomènes. Wilfrid est-il un

hypnotisé, un *envoûté?* N'est-il simplement qu'un amoureux? Il faut, pour goûter l'entière saveur de ces pages délicieuses, se reporter à telle théorie toute récente sur l'assimilation qu'il convient d'établir entre les rapports passionnels et les rapports magnétiques de l'hypnotiseur avec son sujet. Et c'est en réalité le fond de l'amour que nous effleurons ici, car il est rare, avec Balzac, de creuser un peu profondément une idée, sans toucher au centre même de la vie sentimentale.

Le sentiment d'amour n'a pu être analysé de façon complète et satisfaisante que par analogie avec des phénomènes entrés récemment dans l'ordre des sciences : nous voulons parler des phénomènes d'*Hypnose*. L'amour, envisagé comme passion, n'est pas autre chose qu'un état d'hypnose élémentaire, de *Monoidéisme,* qui se caractérise par la convergence de toutes les tendances de l'âme vers une image exclusive, celle de l'être aimé. On en tire notamment la preuve de l'identité foncière des causes qui sont reconnues comme causes de l'amour, et des procédés habituels d'hypnotisme. Quant à ces procédés, quant à l'action directe, à l'influence toute-puissante et dominatrice de l'hypnotiseur sur son sujet, si nous voulons pousser plus loin encore le rappro-

chement entre l'amour et l'action magnétique, il nous suffit d'évoquer le souvenir des plus célèbres et des plus ardentes passions dont l'Histoire et la Poésie nous aient laissé la peinture, pour constater l'analogie des effets produits; et Balzac lui-même se charge de la caractériser, en mettant dans la bouche de Wilfrid ces paroles, qui marquent, en précisant sa nature, l'influence de Séraphita sur lui : — « Vous me voyez, dit-il, pour la centième fois, abattu, brisé, pour avoir été jouer avec le monde hallucinatoire que porte en elle cette jeune fille, douce et frêle pour vous deux, mais pour moi la magicienne la plus dure. » — Et que l'on ne vienne pas dire que la conception tout idéale de l'œuvre enlève quelque valeur à sa signification positive. Ici encore, et pour les rapports entre l'amour et le magnétisme, comme déjà nous l'avons observé quand il s'agissait des idées purement mystiques, Séraphita ne fait que condenser des vues éparses ailleurs, que nous allons retrouver plus précises et plus nettes dans un œuvre de réalité.

A cet égard, le caractère qui rend si moderne la tentative de Balzac dans le domaine des sciences occultes ressort du fait qu'il eut la hardiesse de choisir un phénomène de pur magnétisme comme base d'un de ses romans. Tout autre que

lui, moins osé, moins sûr de l'assise scientifique de son œuvre, se fût contenté de le faire intervenir ainsi qu'un bref incident, ainsi qu'une hypothèse, séduisante sans doute, mais fort éloignée de sa démonstration. Balzac, lui, était si profondément imbu de sa croyance aux faits magnétiques, qu'il n'hésita pas à en faire le fonds même d'Ursule Mirouet. On se rappelle la donnée du roman, et comment le vieux docteur Minoret, sceptique et matérialiste, revient aux idées qu'il avait traitées jusqu'alors de simples superstitions. Toutefois dans cette œuvre — et c'est là que réside son originalité, — le retour du savant aux convictions religieuses, au lieu de résulter du pur ascendant sentimental exercé sur l'incrédule par sa nièce, résulte avant tout d'une démonstration expérimentale, qui lui apporte la preuve, sur le terrain proprement scientifique, de l'insuffisance de ses théories antérieures.

Pour tout mystique, à côté du grand problème de l'existence dans l'univers de consciences supérieures aux consciences humaines et des rapports des hommes avec ces êtres supranaturels, une autre question se pose : celle des rapports entre les hommes dans la vie terrestre, en tant que personnes mystiques, celle de l'action réciproque des âmes sur les âmes. C'est l'essence

même du magnétisme ; problème que Balzac résolvait par une énergique affirmation, et qu'il a étudié dans « Ursule Mirouet ». Qui ne se rappelle l'expérience, à la fois précise et troublante, que Balzac expose dans ce roman, et à laquelle nous faisions allusion plus haut? Le docteur Minoret quitte sa nièce pour se rendre à Paris; auprès d'un de ses confrères, savant comme lui, et très adonné aux pratiques du magnétisme. A cette époque, Minoret est incrédule ; rebelle aux prières, aux supplications d'Ursule, il refuse d'abandonner la foi matérialiste, et la douleur que son impiété cause à la jeune fille demeure impuissante à le faire céder. Pendant ce voyage il assiste à des expériences qui bouleversent ses notions antérieures : son ami renouvelle pour lui l'expérience de double vue et de communication à distance ; il lui demande quelle personne il veut voir : — « Ursule, répond Minoret. » — Et Minoret assiste à la scène touchante de la jeune fille, prosternée devant son lit, dans l'attitude de la prière. Bien plus, il entend cette prière et en note aussitôt les termes. A son retour, et en présence d'Ursule qui croit à l'intervention d'un miracle, il en répète les premières paroles. Lui-même éprouve un véritable bouleversement d'idées, et l'on croirait, en

parcourant les pages où Balzac expose le phénomène de double vue, parcourir telle revue (1) très moderne, aux allures exclusivement scientifiques, dont l'unique but est de relever les manifestations de double vue qui se produisent.

L'existence de manifestations magnétiques une fois constatée par Balzac a produit sur son esprit une double conséquence : d'abord la nécessité d'une conception générale d'ordre mystique, autrement dit l'impossibilité d'une conception négatrice du *surnaturel,* entendant par là ce qui fait exception aux faits tangibles ; ensuite une conception très spéciale de l'âme humaine et de la volonté humaine. Pour un romancier tel que lui, en effet, les facultés de l'âme devaient se ramener à la volonté, cause directrice et maîtresse. Il envisageait les êtres comme des *Forces* (2), il concevait l'âme aussi comme une force. Et c'est pourquoi nous aurons noté, non pas tout l'ensemble des conceptions de Balzac, mais du moins nous aurons examiné les deux pôles de sa pensée philosophique, lorsque, après avoir étudié ses idées mystiques, nous aurons exposé sa théorie de la volonté.

(1) Nous voulons parler des *Annales psychiques* du Dr Dariex.
(2) Voir le développement de cette idée dans le premier volume des *Essais* : chapitre des *Personnages excessifs.*

§ 2. — LA THÉORIE DE LA VOLONTÉ

Rôle prépondérant de la volonté dans le magnétisme. — Contradiction entre ce rôle et l'analyse moderne du pouvoir volontaire. — Rôle de la *répétition*, de l'*habitude*. Balzac base sa théorie de la volonté sur la *force magnétique*. — *Louis Lambert* la résume entièrement.

Cette conception théorique réagit sur les conceptions vivantes : *Rastignac* et *Vautrin*. Parallélisme de ces deux créations au point de vue de la volonté. Dans *Vautrin*, Balzac fait de la volonté avec de l'intelligence.

Lien entre cette théorie de Balzac et sa conception *matérialiste* de l'origine des sentiments. Balzac disciple de Cabanis et du dix-huitième siècle.

Balzac, *mystique décidé* d'une part, *physiologiste* de l'autre. — Pôles extrêmes de sa philosophie. Ses essais de *Physiognomonie*. Sa théorie des passions. Filiation bâtarde du Naturalisme avec lui.

Dans l'ordre des facultés humaines, il est incontestable que le magnétisme attribue la première place à la puissance volontaire. Dans l'action magnétique, en effet, c'est la *Volonté consciente* qui devient productrice d'effet. L'homme en possession d'une telle volonté, résolu en outre à la faire exécuter par un autre, atteint par cette voie au but poursuivi, et n'y peut atteindre que par cette voie. Pourtant, chose remarquable et déconcertante au premier abord, un tel processus semble en contradiction avec les enseignements que nous apportent les plus récentes théories sur l'essence du pouvoir volontaire. Tout l'effort des

psychologues modernes, depuis Stuart Mill jusqu'à M. Ribot, en passant par la doctrine de Taine, aboutit à cette conclusion, se résume en ceci : — La volonté est un simple *produit :* elle est impuissante à créer quoi que ce soit. « Le *Je veux*, dit M. Ribot, n'a pas de pouvoir par lui-même » , — entendant par là que la manifestation intérieure de la volonté, ou son affirmation au centre de la sensibilité, n'ajoute rien à ses effets pratiques.

Telle paraît bien aussi l'idée de Schopenhauer, qui étend la signification du mot *volonté* et y comprend toute espèce de forces. Nous nous trouvons donc en face d'une antinomie entre les plus modernes doctrines philosophiques sur la volonté, et son incontestable mécanisme dans les phénomènes magnétiques. Pourtant cette contradiction n'est qu'apparente : la théorie du magnétisme est basée sur ce fait, l'*automatisme des images*. Toute image, une fois née dans le cerveau, tend à se compléter, à passer à l'acte. Il s'agit en conséquence d'évoquer une image assez intense pour qu'elle prenne une valeur maîtresse ; tout ce qui la renforcera deviendra en même temps *créateur d'images*. C'est ainsi par exemple que, dans le domaine purement psychologique de la passion, et si nous nous arrêtons à la plus vio-

lente de toutes, celle qui se réfère à l'instinct sexuel, la jalousie renforce l'image obsédante et devient elle-même créatrice d'images. Il est donc faux de dire, en raisonnant par analogie, que l'affirmation de l'acte volontaire, sa manifestation au fond de la conscience par le *je veux* prononcé, puis répété, n'ajoute rien à l'état cérébral : cette simple constatation de la volonté renforce le fait volontaire. Ainsi doit se compléter et se complète en effet, à la faveur du magnétisme, l'analyse psychologique de la volonté. Dans ces limites et dans cet ordre de faits, on doit reconnaître qu'elle possède une action propre.

Il faut admettre en outre qu'il existe dans la nature une communication ou état de matière tellement indéniable que la science a été amenée à noter dans l'hypnotisme une influence morale, cause que suivant les cas il devient plus ou moins facile : cette influence, c'est la répétition, l'*Habitude*. Nous la retrouvons ici, comme dans tous les autres phénomènes de l'âme, jouant son rôle de puissant auxiliaire, communiquant aux rouages intérieurs cette souplesse et cette agilité qui permet à la plus légère pression de les mettre en mouvement. Ainsi en va-t-il pour les phénomènes d'hypnotisme : lorsqu'un sujet a été entraîné, il tombe plus aisément sous le pouvoir de

l'hypnotiseur. Alors apparaît l'*Action à distance,* telle que Balzac la constate dans « Séraphita », dans « Ursule Mirouet », telle que nous l'avons précisée à propos des phénomènes de double vue exposés dans ce dernier roman. Si, pour résumer, on combine les observations les plus récentes du magnétisme avec les plus modernes analyses du pouvoir volontaire, on arrive à cette conclusion que, non seulement la manifestation de la volonté a une influence directe sur l'homme isolé qui veut, mais encore qu'elle peut apparaître comme cause modificatrice, agissant sur l'âme des autres hommes. Telle est la loi du magnétisme, qui s'est trouvée mise en lumière par les dernières constatations faites à son sujet.

Balzac, qui avait posé en principe l'existence de la force magnétique, base par analogie sur cette force l'ensemble de sa théorie de la volonté. Et à ses yeux ce n'est pas exceptionnellement, mais d'une façon régulière, perpétuelle et normale, que la volonté se manifeste douée d'un pouvoir créateur. Hostile à cette doctrine que nous considérons aujourd'hui comme rigoureusement exacte, à savoir, que les faits de sensibilité précèdent les faits intellectuels, il pensa, semble-t-il, tout le contraire, et il résuma, dans le roman de « Louis Lambert », ses idées théo-

ques. Nous savons maintenant, de façon précise et sûre, le caractère autobiographique de cette œuvre et comment Louis Lambert n'est autre que Balzac même. Après les hypothèses bien vraisemblables de la critique et l'opinion de sa sœur Mme Surville, nous avons l'aveu même de Balzac. Louis Lambert prend donc une importance d'autant plus grande, comme révélatrice de la pensée philosophique du romancier. Or, voici les paroles qu'il place dans la bouche de son héros : — « Le mot de *volonté* servait à nommer le milieu où la Pensée fait ses évolutions ; ou, dans une expression moins abstraite, la masse de force par laquelle l'homme peut reproduire, en dehors de lui-même, les actions qui composent sa vie extérieure. La *Volition*, mot dû aux réflexions de Locke, exprimait l'acte par lequel l'homme use de la volonté. Le mot de *Pensée*, pour lui le produit quintessentiel de la volonté, désignait aussi le milieu où naissent les idées auxquelles elle sert de substance. L'*Idée*, nom commun à toutes les créations du cerveau, constituait l'acte par lequel l'homme use de la pensée. Ainsi la volonté, la pensée, étaient les deux moyens générateurs ; la volition, l'idée, étaient les deux produits. »

Mais ce n'est pas seulement dans un exposé

de théorie pure, comme « Louis Lambert » en ses parties philosophiques, que cette prépondérance des facultés volontaires se trouve affirmée par Balzac. La preuve qu'elle était bien de l'essence de son génie, c'est qu'elle a influé sur ses créations les plus grandioses et les plus vivantes ; que dans ses romans — et n'est-ce pas là que l'on reconnaît sa toute-puissante action sur l'artiste ? — la conception théorique a présidé à la création d'Art... inconsciente sans doute, — car qui pourrait préciser les limites de la conscience chez un esprit de la catégorie et de la portée de Balzac ? — mais avec une certitude non moins parfaite. En de tels cerveaux, lorsqu'un personnage de vie très intense et très passionnée y prend naissance, les éléments sensibles qui présidèrent à sa formation prédominent nécessairement sur les éléments intellectuels. L'artiste voit avant tout des mouvements et des gestes, il entend des intonations ; il assiste au jeu d'une sorte de mécanisme intérieur, et, grâce à la puissance des facultés de résurrection qui sont en lui, il en suit le développement logique correspondant à la violence de la passion décrite. Voilà ce qui ne saurait échapper à la conscience. Il n'en reste pas moins qu'à côté de ces éléments sensibles, et si l'artiste n'est pas seulement un créateur de vie

mais aussi un *intellectuel*, s'il a subi l'ascendant de quelque doctrine philosophique ou scientifique, — et Balzac, plus qu'aucun autre, l'avait subi cet ascendant, — il n'en reste pas moins, disons-nous, que ces mouvements et ces gestes, ces intonations, ce mécanisme du personnage, subiront, sans qu'il s'en doute, le contre-coup de ses doctrines et laisseront transparaître, aux yeux du critique qui envisage ses œuvres en leur totalité, telle ou telle théorie prédominante dont les retentissements se sont manifestés en ses principales créations.

Ainsi pourrait-on faire avec la théorie de la volonté, et il serait aisé, par une série d'exemples choisis au cours de ses principaux romans, d'en montrer l'influence sur l'œuvre de Balzac. Rien de plus significatif à cet égard que les deux créations parallèles de Vautrin et de Rastignac (1), examinées à travers les grandes œuvres qu'elles illuminent de leur éclat : le « Père Goriot », « Splendeurs et Misères », les « Illusions perdues » ; nous n'y ajoutons pas le drame de « Vautrin », on en a vu les raisons autre part (2).

(1) Pour l'analyse complète de ces deux personnages de tout premier plan, se reporter aux chapitres des *Jeunes gens* et des *Personnages excessifs*, dans les *Premiers Essais*.

(2) Voir le chapitre qui précède sur les drames de Balzac.

A toutes les pages où Vautrin entre en scène, à toutes les pages surtout où Vautrin conseille et dirige Rastignac, éclate la prépondérance des facultés volontaires. On peut bien dire que Balzac, dans ces romans, fait de la volonté avec de l'intelligence et de la sensibilité. Depuis les premières jusqu'aux dernières pages, on y voit ce significatif et grandiose contraste d'une intelligence supérieure toujours en éveil, productrice d'une volonté sans analogue connue, constamment tendue vers un but unique, avec une intelligence hésitante, faible, sans principe directeur de vie, et correspondant, en vertu d'une logique rigoureuse, à une volonté pareillement débile se traduisant par d'inutiles et impuissants soubresauts. De tels contrastes illuminent une œuvre à la façon d'un symbole philosophique. Les rapports de Vautrin et de Rastignac ne sont pas autre chose que le compte rendu d'une suggestion prolongée à travers trois romans, et il serait impossible de découvrir une œuvre d'imagination plus conforme à l'idée philosophique dont elle est sortie.

La théorie de la volonté, telle qu'elle apparaît en des romans comme « Louis Lambert », telle qu'elle ressort de créations vivantes comme Rastignac et Vautrin, se rattachait nécessairement à l'idée que Balzac se formait des sentiments

envisagés dans leur origine et leur essence. A cet égard, il faut bien le dire, Balzac était d'un *matérialisme* absolu, entendant par là qu'il considérait les phénomènes de l'âme comme les *produits* des organes au centre desquels ils se manifestent. Il subissait l'ascendant de la culture scientifique du début de ce siècle, sur laquelle n'avait pas encore passé la réaction spiritualiste de l'école de Cousin. Il était imbu des doctrines de Cabanis, en faveur du substratum matériel de tous les faits mentaux. Personne, mieux que lui, n'a marqué le côté physiologique du sentiment, personne n'a mieux établi qu'un sentiment est un *état total*, se traduisant par des modifications dans le sang et dans les moelles, en sorte que tout l'être en est possédé. A chaque page on trouve les preuves de sa conviction. Et, chose curieuse, Balzac, faisant lui-même la critique du système de Louis Lambert, du sien par conséquent, en marque les limites, les insuffisances en même temps que les hardiesses, lorsqu'il écrit : — « Son œuvre portait les marques de la lutte que se livraient dans cette belle âme ces deux grands principes : le spiritualisme, le matérialisme, autour desquels ont tourné tant de beaux génies, sans qu'aucun d'eux ait osé les fondre en un seul. D'abord spiritualiste pur, Louis avait été conduit

invinciblement à reconnaître la matérialité de la pensée. Battu par les faits de l'analyse, au moment où son cœur lui faisait encore regarder avec amour les nuages épars dans les cieux de Swedenborg, il ne se trouvait pas encore de force à produire un système unitaire, compact, fondu d'un seul jet... De là venaient quelques contradictions empreintes dans l'esquisse que je trace de ses premiers essais. Quelque incomplet que fût son ouvrage, n'était-il pas le brouillon d'une science dont plus tard il aurait approfondi les mystères, assuré les bases, recherché, déduit et enchaîné les développements?»

Examinée à ses deux pôles extrêmes, dans ses idées mystiques et dans sa théorie de la volonté, la Philosophie de Balzac se divise en une première partie *métaphysique* que nous avons étudiée dans le précédent morceau sur le mysticisme, et en une seconde partie de *science morale*, correspondant à la *psychologie* et à la *sociologie*, que nous verrons ensuite. Dans la première, Balzac s'est révélé, suivant l'expression de Carlyle, un *Mystique décidé*, non point un mystique sentimental, à la façon de ce Carlyle même, mais un mystique tirant ses conceptions de son fonds intellectuel. Il s'est prononcé, non en faveur du surnaturel, mais du *supernaturel*,

et nous avons suffisamment insisté sur ce point pour qu'il soit inutile d'y revenir. En ce qui touche la seconde partie, avec le même goût, la même tendance vers les faits précis dont il a fait preuve jusqu'en sa conception de mysticisme, Balzac a inauguré en psychologie une méthode qui le rapproche des méthodes et des doctrines les plus récentes. Ici plus qu'ailleurs, il apparait un précurseur, et même un précurseur qui n'a pas encore été rejoint. Par sa théorie de la volonté, nous avons vu qu'il se trouvait en contradiction avec les idées aujourd'hui acceptées. Mais pour le reste, l'ensemble de ses vues nous ramène à la conception *physiologique* du fonds intime de l'homme; et cette vérité éclate en un point que l'on ne saurait négliger, d'autant mieux qu'il s'agit d'un artiste et d'un romancier, en un point où nous pouvons justement observer qu'il n'a pas été atteint, la *Physiognomonie*.

On peut résumer ses doctrines dans cette remarque qu'à tout trait physionomique il existe une correspondance intérieure, à peu près identique chez les différents sujets, si bien qu'une série d'observations précises sur ce point permettrait de déduire des lois spéciales réglant la signification morale qui correspond pour l'âme à tel trait de la structure extérieure de l'in-

dividu. Dans ses portraits, d'une façon générale, surtout dans ses portraits de femmes (1), tout lui sert de prétexte à déduire l'un de l'autre. Ses remarques sur la forme de la taille chez les femmes, la signification qu'il attache à ce fait qu'elles sont rondes ou plates, ne sont qu'un des nombreux, mais le plus significatif peut-être, entre tous les essais de physiognomonie qu'il ait tentés. On s'explique facilement, d'ailleurs, que ce soit là la partie des sciences physiques qu'un artiste tel que lui devait caresser avec une particulière tendresse, puisqu'il était là sur le terrain propre de son art. Dans ce système il a conçu les sentiments et les passions ainsi que des organismes ou êtres vivants, prenant naissance dans l'intérieur du cerveau, y luttant et finissant par y asseoir leur domination. C'est alors que l'homme lui est apparu, par une vue d'intuition profonde, comme un *Monomaniaque*. Et nous trouvons ici la confirmation de ce que nous avons marqué autre part (2), à savoir, que des *personnages excessifs* du romancier il était

(1) Il est particulièrement curieux de relire à la suite, en les comparant, les portraits de certaines de ses héroïnes : Camille Maupin, Béatrice, H. de Mortsauf, Véronique Graslin, Mme d'Aiglemont..., et combien d'autres ! On y trouve partout des essais de physiognomonie.

(2) Voir la conclusion du chapitre des *Personnages excessifs*.

possible de déduire toute une théorie des passions.

De sorte qu'en résumé — et n'est-ce pas la conclusion la plus intéressante que l'on puisse tirer au point de vue de l'histoire littéraire? — il faut chercher dans la psychologie de Balzac, dans sa conception matérialiste des phénomènes mentaux, la raison de la filiation qui a rattaché l'école naturaliste au grand romancier. Nous montrerons plus loin (1) combien bâtarde nous semble cette filiation, au point de vue de l'œuvre d'art, et comment, par sa seule délicatesse de psychologue, Balzac se différencie profondément de ceux qui devaient plus tard se proclamer ses héritiers. Le seul lien existant entre eux, c'est que sa *Philosophie naturelle* a réapparu dans les lettres, aux premières années du second Empire, avec le retour de l'esprit scientifique.

§ 3. — LE CONCEPT DE L'AMOUR.

Différence entre le concept de Balzac et celui des *naturalistes*. — Origine identique, mais résultat contraire. — Balzac génie supérieur, parce qu'il est *complet*. — Triple aspect de l'amour dans son œuvre : l'*amour idéal*, l'*amour sensuel*, l'amour fait *social*.

L'*amour idéal*. — La souffrance, apogée des sentiments humains. — Les *Mémoires de deux jeunes mariées*. — L'héroïne

(1) Voir le dernier chapitre de ces Essais.

principale : *Louise de Chaulieu.* — Analyse du personnage : objet d'amour plutôt qu'amoureuse. — Le héros : *Hénarez : poète pratique* et cœur *romantique.* Réussite complète de l'amour sentimental. — L'œuvre résume les joies de l'amour satisfait.

Cas d'amour *masculin*, volontairement choisi. — Supériorité de l'homme dans le domaine sentimental. — C'est bien l'idée de Balzac. — Autres exemples : lord *Grenville*; Balzac lui-même dans sa correspondance.

L'amour : passion *type.* Ses origines positives : l'hérédité, l'éducation et l'âge. Balzac le conçoit en naturaliste et le décrit en poète. — Sa double maîtrise de philosophe et d'artiste.

L'*amour sensuel.* Les *Dizains*, triomphe de la passion physique. Critiques adressées à l'œuvre. — Elle ne pouvait être goûtée des femmes. — Conception aussi légitime que la précédente. Balzac était *sincère* en la développant.

L'*amour dans la société.* — La vie quotidienne et ses exigences pratiques. — L'art vit de liberté, la société de contrainte. — Les *petites misères de la vie conjugale* et la *physiologie du mariage.* — Vision exacte de la réalité. — Balzac s'y révèle *ironiste* et *humoriste.* — L'humour y naît des révoltes de l'artiste.

Idée commune aux deux œuvres : *contrainte* imposée par l'état social. — L'artiste exalte l'amour, la société crée le mariage. — Conclusions pessimistes. — L'homme et la femme devenus l'*époux* et l'*épouse.* — Déformation que la réalité fait subir à l'idéal. — Luttes tragiques de l'instinct sexuel. — Retour aux *Mémoires de deux jeunes mariées.* — L'idéal bourgeois : sa sagesse et sa médiocrité. Ses enseignements attristants.

Nulle autre part mieux que dans l'étude du concept de l'amour, il ne nous sera donné de saisir les points de ressemblance et de différence entre l'art de Balzac et celui des naturalistes fervents qui se réclamèrent de lui. Le point commun, disions-nous, c'est la philosophie naturelle, la

façon de concevoir l'origine et le caractère physiologique de la passion, tandis que la différence éclate, bien évidente, dans l'acuité sympathique de la vision intérieure, dans la délicatesse émue de l'analyse psychologique. Sans doute Balzac part du même principe que M. E. Zola, pour ne citer que celui-ci : la conception de l'amour qui sert de base à des œuvres comme le « Lys » est bien aussi solide que celle sur laquelle s'élève un roman tel que la « Joie de vivre ». Dans ces deux ouvrages, sortis de cerveaux si radicalement opposés, la fleur de passion plonge ses racines dans les sucs les plus matériels de la pulpe humaine; seulement, dans la production naturaliste, il paraît bien que la végétation sentimentale demeure toute en racines, ou du moins ne sort de terre que comme un arbuste assez lourd, tandis que chez Balzac la frondaison est complète : au-dessus des racines une tige élancée s'élève, qui va développant à l'air libre tout un luxe de feuillages et de fleurs. Ne dirait-on pas qu'aux yeux de M. Zola c'est une raison suffisante, ce fait que l'amour a sa cause première et déterminante dans le sang et dans les nerfs de l'individu, pour qu'il n'en puisse parler qu'avec des livres de médecine à la main, pour que ses amantes ne soient jamais conçues qu'avec on ne sait quel

décor un peu répugnant d'histoire naturelle?

Balzac, lui aussi, connaissait les origines purement animales de l'amour : il n'ignorait pas, croyez-le bien, qu'aux transports les plus sublimes ou les plus éthérés de la passion la science se voit contrainte d'attribuer une cause purement physique, une cause tout organique. Rien n'égalera jamais comme audace les dernières pages du « Lys » et la redoutable analyse qui nous dévoile l'arrière-fond d'Henriette de Mortsauf! Mais c'est l'*arrière-fond* précisément, et il suffit à Balzac de l'indiquer. Supposez Henriette de Mortsauf aux mains d'un romancier naturaliste, et songez un peu à ce qu'elle deviendrait. Voici que tout d'un coup disparaîtrait le charme captivant de ses promenades au bras de Vandenesse. Nous n'assisterions plus à l'éclosion poétique d'une passion sublimée, mais à quelque chose de bien différent, au développement d'une névrose qui servirait d'étude à un cas pathologique. Balzac en effet, sur ce terrain de l'amour, dans l'étude enthousiaste autant que positive de la passion reine, nous apparaît avec ce trait caractéristique des génies supérieurs qui peut se préciser ainsi : il est *complet*. N'est-ce pas une perpétuelle déception pour nous, dans les œuvres imaginées, que ce côté partiel qui fait que, pour une face de la

vie que l'auteur sait nous présenter, nous en voyons une autre, tout aussi importante, qu'il néglige de nous décrire, et qu'ainsi la transcription de son rêve n'est pas adéquate à la réalité des choses? Il faut mettre au défi le plus exigeant analyste de prendre Balzac en défaut dans la conception qu'il se forma de l'amour comme dans l'expression achevée qu'il en donna par ses œuvres.

Balzac a conçu l'amour sous trois aspects différents. Posons d'abord à sa gloire d'artiste, qui ne dépend pas seulement de l'intensité, mais aussi de l'élévation des émotions, que Balzac a mis à part, sur un autel, ainsi qu'un objet de culte, ce qui devait lui apparaître à lui, l'adorateur de la *Force*, comme la synthèse de toute énergie et de toute poésie : l'*amour-passion*, l'amour idéal, l'amour qui ne sait pas, comme toutes les passions vraies, quelles sont ses obscures origines. Mais toute la richesse de poésie qu'il apporta à faire vivre ses créatures d'amour éthéré ne l'empêcha jamais de concevoir à côté d'elles, et par contraste, les créatures de chair bestiale et de sensualité joyeuse. Une gaieté rabelaisienne s'épanouit à travers son œuvre, lorsqu'il donne carrière, en ses hymnes à la chair, aux lubricités corporelles. Et certes depuis son

grand ancêtre de la Renaissance, nul mieux que lui n'avait su décrire les joies animales de l'amour physique... L'*amour-passion*, l'*amour physique*, sont deux termes extrêmes, et la réalité courante, cette vie de tous les jours qui semble la négation de la poésie, ne comporte ni l'un ni l'autre. Entre ces deux amours, le grand artiste sut apercevoir, avec sa lucidité de vision, comme il sut l'étudier avec cette infaillibilité d'observateur qui fut l'un des principaux éléments de son talent, l'amour en tant que *fait social*. Il décrivit ce que les nécessités du milieu ont fait, par une transaction assez banale, et de l'amour idéal avec ses appétitions vers la sentimentalité, et de l'amour physique avec ses transports sensuels : tous deux combinés sous la pression de circonstances inévitables, pour aboutir aux phénomènes qui de nos jours représentent assez imparfaitement le concept de l'amour et se résument dans le mariage. Ce sont bien là les trois aspects différents de l'amour, tel que Balzac le conçut, et les trois divisions par conséquent de cette étude.

Une logique secrète entraîne les désirs aussi bien que les talents vers leurs plus extrêmes excès, et lorsqu'on s'est mis en quête de ce diamant pur qu'est la passion à sa plus haute puis-

sance, on ne saurait rien épargner pour la rendre plus pure encore, plus émouvante et plus sublimée. Il semble bien d'autre part que ce soit une loi mentale ne comportant guère de démenti, celle qui veut que les sentiments humains n'atteignent à leur apogée que grâce à la souffrance : aussi Balzac a-t-il fait des *femmes malheureuses* de ses plus adorés exemplaires d'amour-passion. Nous avons essayé (1) de dégager quelques-uns des charmes essentiels par lesquels elles nous enveloppent. Il est des œuvres cependant où Balzac paraît avoir en quelque façon regretté cette pente naturelle à son instinct, où il ait voulu nous montrer l'amour à son plus brûlant développement, sans nous attendrir cependant par le spectacle de la souffrance qui jusqu'alors l'accompagnait en le parachevant. On trouve dans les « Mémoires de deux jeunes mariées » cette double observation d'un très curieux parallélisme entre l'amour-passion se développant dans les conditions les plus romanesques, et l'amour social naissant très tard, à la suite de rapports uniquement déterminés par les convenances, et où c'est de la raison seule, la plus froide, la plus calculatrice, que semble émaner

(1) Voir le chapitre des *Femmes malheureuses*.

sur le tard comme un reflet de flamme lointaine.

Il faut en vérité que l'amour-passion soit dans nos sociétés une plante bien rare, pour que Balzac ait senti le besoin d'en environner la naissance et d'en préparer l'apparition par un tel concours de circonstances étranges. L'amoureuse, elle est de noble race et de famille illustre ; elle vit dans ce milieu aristocratique qui semble, sous la Restauration, conserver en quelques points l'image de la monarchie. Louise de Chaulieu est bien la fille de grands seigneurs de France, douée elle-même de quelques-unes des vertus de la race, comme la très claire et très lucide conscience de sa volonté, un tranquille irrespect pour quiconque la voudrait mater, une assurance imperturbable qui rend délicieux son esprit diabolique (1). Elle est sortie du couvent parce qu'elle l'a voulu : son plan de vie est arrêté d'avance, et elle y a marqué la place de l'amour, une place qui restera vide si les nécessités sociales l'exigent, mais qu'elle se chargera de remplir, si elle le peut. Ce ne sont pas là, on le voit, les traits ordinaires dont Balzac orne ses grandes passionnées de prédilection : aussi ne fera-t-elle au début qu'accepter l'amour plutôt que l'éprou-

(1) Comparez Louise de Chaulieu avec certaines héroïnes de Barbey d'Aurévilly.

ver, et c'est tard seulement, assouplie par la vie, quand son cœur meurtri sera, comme son corps, mûr pour la passion éperdue, qu'elle en connaîtra les délires. En ses jeunes années, c'est de romanesque plutôt que de passion vraie qu'elle est avide, et Balzac la peint moins comme une amoureuse que comme un objet d'amour. Mais quel objet! Comme elle réunit bien toutes les grâces décevantes, y compris cette curieuse possession d'elle-même, peu compatible avec l'amour passionnel, ces grâces décevantes qui étourdissent une sensibilité masculine et l'exaltent jusqu'aux dernières folies! Et ces dernières folies ne sont-elles pas toutes présupposées par cette folie suprême qui est le rêve d'émouvoir un cœur où l'heure des extases n'a pas sonné?

Voici maintenant l'amoureux poétique. Issu du sang des Maures, chassé d'Espagne par les convulsions politiques, déchu de sa grandesse, dépouillé de sa fortune, mais impassible devant les coups du destin qui n'atteignent pas le fond de son âme, parce que le fond de cette âme est tout amour, Hénarez est bien le type dans lequel Balzac a prétendu résumer l'amour viril épris jusqu'au vertige, car il l'a doué de toutes les qualités d'exaltation qui peuvent préparer

l'éclosion de l'amour. L'Oriental qui, réduit par la misère à s'asseoir devant la fenêtre d'une pauvre maison parisienne, s'y complaît d'une âme libre en la contemplation d'un genêt d'or sur un jasmin d'argent; c'est bien l'âme de *poète pratique,* le cœur romantique accessible aux seules choses d'idéal. Rien d'étonnant qu'après cinq ou six rencontres, Hénarez devienne esclave, et — car toutes les métaphores aujourd'hui démodées ne sont que la transcription d'états d'âme autrefois vécus — *tombe sous le joug* de cette charmante Louise de Chaulieu, qui l'agace et l'ensorcelle, et a vite fait d'allumer le brasier des passions africaines dans le cœur de ce véritable *Dernier des Abencérages.*

Les lettres de Louise à son amie sont d'adorables petits chefs-d'œuvre de grâce passionnée. Rien ne manque au décor sentimental, ni l'opposition des parents qui cesse juste assez tôt pour ne pas entraver le développement de l'amour, ni les rendez-vous nocturnes sous les charmilles centenaires, ni les chevauchées de l'amoureux au teint olivâtre sur un coursier arabe, ni l'escalade du balcon de la bien-aimée, et le respectueux baiser sur les doigts d'une main royale. Mais si Balzac a voulu tout ce décor très classique à la

passion qu'il nous peignait, il en a fait jaillir une hymne prolongée d'adoration éperdue, de culte prosterné de l'homme capable d'amour devant la femme élue de son cœur. Il y fallait — et là se trouve la raison profonde des traits de son héros — des raffinements dont nos races ne sont plus guère capables, effrayées qu'elles nous semblent des dangers du ridicule au moins autant que des souffrances physiques. Et Balzac entendait bien nous montrer aussi ce que peut une âme d'homme pour laquelle il n'existe qu'une seule raison de vivre; qui n'est pas vivante tant qu'elle ne l'a pas trouvée, et qui vient enfin de la découvrir. L'ivresse est alors soutenue, l'extase sans défaillance, et le héros du livre, Hénarez, demeure, en face de sa divine adorée, et à toutes les heures de son existence, tel que le moine le plus fervent souhaiterait, sans y pouvoir atteindre, être aux pieds de la Vierge Marie. Jamais, que nous sachions, la peinture des joies de l'amour satisfait ne fut plus poussée ni plus complète que dans ces pages du roman de Balzac.

C'est un cas d'amour masculin que nous avons choisi, et volontairement, pour étudier dans Balzac le concept de l'*amour-passion;* et nous en apportons un double motif, bien con-

forme, semble-t-il, à l'esprit même du romancier. D'abord et avant tout, Balzac a voulu affirmer la puissance, la supériorité idéale de l'homme dans le domaine de la *sensibilité*, comme il l'avait affirmée dans l'ordre *intellectuel*. Nous ne croyons pas fausser, ni même exagérer sa pensée, en disant qu'il attribuait aux énergies viriles une inégalable supériorité sentimentale; qu'à ses yeux un homme capable de passion sublimée y devait traduire des nuances d'une telle délicatesse, d'une telle perfection, qu'il laissât loin derrière lui, pour cette perfection et cette délicatesse, l'âme féminine même la plus achevée. Rappelez-vous, si vous en cherchez la preuve, la conception symbolique de « Séraphita », et comment Balzac prend soin d'expliquer la dualité de sexe de son héroïne, incarnation de l'amour le plus élevé, en assignant toujours la première place aux qualités de force et d'énergie : — « Nul type connu ne pourrait donner une idée de cette figure majestueusement mâle. » — Dans Séraphita-Séraphitus, c'est Séraphitus qui constamment domine. Rappelez-vous encore, dans la « Femme de trente ans », le personnage de lord Grenville (1), qui apporte, en son adoration

(1) Voir le chapitre des *Jeunes gens*, pour l'analyse complète du personnage.

respectueuse pour Julie d'Aiglemont, ces ardeurs discrètes et concentrées propres à l'homme du Nord, et se trouve ainsi l'émule du fougueux Hénarez dans son culte pour Louise de Chaulieu. Relisez enfin, si vous n'êtes pas convaincu, et que vous vouliez juger l'auteur par l'homme, relisez, dans la correspondance du romancier, certaines d'entre les lettres adressées aux femmes qui tinrent une place prépondérante dans sa vie sentimentale. Vous y verrez, traduite en termes enthousiastes et appliquée à son cas, une conception de l'amour où l'on reconnaît dans l'homme le digne rival des héros imaginés par le romancier, de Grenville et d'Hénarez !...

D'autre part, si nous avons choisi un cas tranché d'amour masculin, et entre tous celui d'Hénarez, nous en avons indiqué la cause en rappelant comment Balzac environna toujours d'un nimbe de souffrance le développement de la tendresse chez la femme. Il se rencontre même des cas où il semble avoir reculé devant la description du jeu suprême des puissances d'amour féminines. Il est telle de ses héroïnes, Véronique Graslin par exemple, qu'il a conçue si passionnée qu'il n'a pu nous montrer cette force émotionnelle qu'après la période

d'amour et seulement dans la période de souffrance; il nous laisse simplement deviner, comme dans un frissonnement, la phase la plus intense de ce développement. Pour Henriette de Mortsauf, Balzac n'use-t-il pas d'un procédé à peu près analogue, et ne résume-t-il pas tout son effort dans la peinture des états d'âme de Félix de Vandenesse, couvrant comme d'un voile tout un côté de l'âme de la jeune femme? Il paraît bien qu'il ait en quelque façon redouté d'aborder les cimes culminantes de l'âme féminine, et voulu envelopper d'un nuage éternel certains de ses sommets. Et n'est-ce pas là, si l'on songe que nulle poésie ne va sans mystère, indiquer de quelle flamme poétique Balzac entoura ce qui fut son concept de l'amour-passion : une flamme si vive qu'il faudrait l'éprouver dans les palpitations du cœur et dans l'émoi des fibres les plus cachées ; une flamme que, par des paroles ou par des pages écrites, on ne peut que faire deviner à ceux qui savent imaginer les grandes crises de l'âme, qui savent les entrevoir au fond d'eux-mêmes, lorsqu'un artiste de génie a secoué leur cœur par l'apparition d'un de ces fantômes troublants que nul comme lui ne sut évoquer?...

Si, parmi les passions, nous avons choisi

l'amour comme objet spécial de nos études, c'est qu'il nous semble, ainsi qu'à Balzac, la *passion type,* et que les lois qu'il pose à son sujet peuvent être étendues aux autres. Comme nous l'avons déjà constaté, toute passion à ses yeux est un fait mental qui a ses origines, ses causes, ses génératrices variées, diverses de nature autant que d'importance. La passion sort ainsi du terrain le plus *positif,* et nous l'avons observé avec précision à propos de l'amour. Pour Balzac, l'amour relève du tempérament, c'est-à-dire des hérédités; il relève de l'éducation, c'est-à-dire du milieu social; il relève enfin de l'âge, c'est-à-dire de ce que Taine appelait le *moment.* Et ne sont-ce pas là les trois catégories où le grand logicien récemment disparu enfermait les puissances qui règlent et gouvernent notre vie? Les amoureux de Balzac n'aiment pas par une sorte de coup mystérieux du sort, par une prédestination inexpliquée. L'amour se développe en eux avec une rapidité plus ou moins grande, issu de ce que la race et la vie ont accumulé dans leurs cœurs de trésors sentimentaux, accru par toutes les influences environnantes, et il suffit d'étudier un quelconque de ses romans, comme tout à l'heure nous examinions les « Mémoires de deux jeunes mariées », pour

voir avec quel luxe d'observations, quelle minutie de détails, Balzac parcourt la série de ces éléments intégrants de la passion. Eugénie Grandet, Ursule Mirouet, Véronique Graslin, ne sont-elles pas étudiées avec autant de soin qu'une variété zoologique décrite par un naturaliste ? C'est que pour Balzac et pour le naturaliste le procédé est identique, la loi semblable. Dans le concept de l'amour, plus que partout ailleurs, Balzac se révèle comme le philosophe des *causes*, comme un philosophe profondément déterministe.

Il n'existe pas à ses yeux de fait mental qui n'ait son antécédent producteur. Mais il échappe étrangement, et par un cas peut-être unique de génie littéraire, à cette loi qui semble diviser les artistes en face de l'amour. Généralement tous ceux qui sont frappés par le côté poétique et sublime de la passion tiennent à se cacher à eux-mêmes, à ignorer ou à nier la genèse physiologique et matérielle du développement sentimental qui les séduit. Ils peignent une passion s'emparant de l'individu sans que l'on sache pourquoi, dont le surprenant incendie n'a pas besoin pour s'allumer de matériaux préparés à l'avance. Balzac n'a été dépassé par personne dans la peinture des grandes passions, et, par un

privilège dont il semble bien que nous ayons marqué la cause, il dépasse ceux qui ne veulent voir dans l'amour que sa physiologie. Sa gloire sera d'avoir allié deux maîtrises qui paraissaient s'exclure, en doublant le philosophe fataliste d'un artiste et d'un poète.

Tandis que, chez nombre d'écrivains modernes, la conception de figures féminines idéales est exclusive de la faculté d'imaginer la femme sous d'autres traits, Balzac, ce talent pétri de contrastes, sait aussi bien la montrer comme le bel animal dont les chairs fermes et rondes font bouillonner le sang de l'homme et résument tout un poème de vitalité physique. Depuis que Rabelais a ouvert le cycle des œuvres littéraires françaises par une épopée bestiale où toute la fougue de tempéraments neufs se trouvait débridée, bien des écrivains ont cru l'imiter en y cherchant simplement le modèle d'excitations plus ou moins répugnantes. Mais il n'y a véritablement qu'une œuvre qui nous ait rendu en quelque manière l'impression que Rabelais nous fait éprouver, et c'est l'ensemble des *Dizains*. Nous nous sommes attaché autre part (1) à dégager surtout le côté délicat de ces pages éro-

(1) Voir le chapitre du *Style de Balzac*.

tiques : c'est un côté qui ne frappe pas et vaut d'être cherché. Ce qui frappe au contraire, c'est le débordement luxurieux de la passion physique, et il faut lire quelques pages des Dizains, pour comprendre de quelle secousse elle galvanisait la verve et le style de Balzac.

On le lui reprocha comme excessif ce débordement de passion physique, et, à l'époque où les Dizains parurent, des critiques s'élevèrent, assez vives, contre cet ouvrage. Nous avons rapporté comment George Sand (1) se trouva à ce point offusquée par la lecture d'un de ces contes qu'elle quitta la place en rougissant; comment Mme de Berny, cette fidèle conseillère des œuvres de Balzac, eût quelque peine à leur donner son approbation. Rien d'étonnant d'ailleurs qu'ils n'aient pu trouver grâce devant l'une, étant connu son tempérament littéraire, ni devant la seconde, habituée qu'elle était à ne voir en son ami que le délicat poète du « Lys » ou de la « Femme de trente ans ». En pensant et conseillant comme elle faisait, elle devait représenter l'opinion de la plupart des admiratrices du romancier (2); car si, parmi les fidèles de Rabelais, on

(1) Voir le chapitre de *Balzac féminin*.

(2) Dans le précieux dossier des « Inconnues de Balzac », que M. le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul nous a permis de

calculait le nombre des femmes, la proportion en serait sans doute assez minime. Par tempérament autant que par goût littéraire, la femme répugne aux outrances du style comme à la conception physique et matérialiste de l'amour. Pourtant cette conception relève aussi bien du domaine de l'art, puisqu'elle correspond à une face de la vie. Elle est bien du ressort de l'artiste, pourvu qu'il soit *sincère* en s'y conformant, c'est-à-dire pourvu qu'elle réponde à une tendance intime et spontanée de sa nature. Et certes personne ne pouvait mettre en doute cette sincérité de Balzac. Son excuse, ou plutôt — car il ne peut s'agir ici d'excuser, mais d'expliquer — l'explication de son cas littéraire est toute en sa sincérité d'artiste. Nous avons indiqué autre part, en étudiant le génie du romancier par et à travers son style, comment cette forme d'art, employée dans les « Contes drolatiques », était chez lui quelque chose de naturel et de spontané, aucunement voulu ni factice, tirant son origine et sa cause maîtresse du tempérament de l'écrivain ; il reste à montrer par quels liens étroits

parcourir, les lettres de restrictions ou de reproches adressées au romancier ont presque toujours pour objet la *Physiologie du mariage* et les *Contes drolatiques*.

elle se rattachait à sa conception de l'amour.

Le premier caractère de celle-ci est d'apparaître *totale ;* — on ne saurait trop le répéter, puisque c'est là que réside la maîtrise des artistes souverains. A côté des sentiments et avant eux, Balzac vit la poussée instinctive des libres appétits, forme originelle de la sensibilité dans les âmes primitives ; et non seulement il la vit, mais encore il l'éprouva lui-même à la faveur d'une imagination sympathique correspondant à ces appétits. Il la vécut, si l'on peut dire, et sut, en sa qualité d'artiste, renouveler à son usage la la forme dans laquelle ils avaient été exprimés autrefois. Il sentit merveilleusement, en effet, que la langue de notre époque, telle que l'ont modelée à leur image les siècles de civilisation qu'elle a traversés, demeurait radicalement impuissante à rendre le côté fruste et sauvage de ces primitifs instincts ; il préféra la restreindre à sa véritable fonction, qui est d'exprimer les nuances de l'âme, non les soubresauts de l'instinct, et pour ceux-ci il crut sage de s'en tenir à celle de Rabelais. Ainsi trouva-t-il à la fois une forme et une matière d'art admirables pour épancher le trop-plein d'ardeur sensuelle et de verve endiablée qui bouillonnait en lui. La tentative n'eût peut-être pas abouti en d'autres mains

que les siennes : il suffit qu'elle ait une fois réussi pour montrer ce qui pouvait être fait et nous avoir laissé un chef-d'œuvre !

La spiritualité sublimée, de même que la sensualité impulsive, sont deux formes exceptionnelles et anormales de l'instinct d'amour : matière de poésie ou de drame dans le domaine de l'art, de monomanie ou de crime dans celui de la réalité. Elles ne sont et ne peuvent être des modes de la vie quotidienne, parce que cette vie quotidienne ne saurait reposer sur l'excès. Le philosophe est bien contraint de faire cette constatation, en dépit de son caractère attristant, puisqu'elle explique en même temps la médiocrité que présente l'existence au regard de l'artiste; et du même coup il en touche du doigt l'ultime raison, à savoir, que l'art et la vie ont des bases dissemblables. L'art vit d'excessif, tandis que la vie, par cette raison que la société est un organisme, exige un déploiement d'activité sans heurt ni secousse violente. Ainsi s'opère, par une mutuelle usure, par une contrainte réciproque, l'accord général; ainsi s'assure l'existence pratique. Mais que devient la Poésie avec ses exigences, et où la rencontrer, sinon en d'exceptionnelles et dangereuses circonstances?

Balzac était trop préoccupé de la Réalité, trop sensible à l'obsession de *ce qui est*, pour ne pas faire une part dans son œuvre à la notation pure des phénomènes de l'existence journalière : aussi nous peint-il, à côté de l'amour-passion et de l'amour physique, l'amour en tant que *fait social*. La « Physiologie du mariage » et les « Petites misères de la vie conjugale » n'ont pas eu d'autre but. Dans ces deux ouvrages il a accumulé par fragments, et sans prendre la peine de les fondre dans la trame d'une action vivante, ses observations, sous vingt formes diverses : maximes, développements philosophiques, statistique, histoire, contes et nouvelles; il y a entassé tout ce que lui fournissait sa merveilleuse faculté de vision exacte et qui, se combinant avec cette autre faculté de poésie, c'est-à-dire d'outrance esthétique des sensations violentes, a communiqué à son œuvre ce caractère spécial d'Art et de Réalité. Comme tout se tient bien dans sa nature et s'y correspond! Ne le voyons-nous pas dans ces œuvres, aussi bien que dans les Dizains, s'inventer une qualité littéraire nouvelle, une qualité d'*humoriste*, d'*ironiste*, qui rappelle certaines pages de Jonathan Swift ou de Sterne?

Et de fait il se comprend qu'un homme comme

Balzac ait été conduit à exprimer sa pensée de la sorte. Comment veut-on qu'un philosophe doublé d'un artiste sente, et par conséquent parle, à propos des Réalités de la vie? Cette nécessaire antinomie qui se produit entre l'existence réelle et l'art; un penseur digne de ce nom ne peut manquer de l'apercevoir, et n'a garde de se révolter là-contre. Mais en même temps l'artiste qui est en lui ne saurait se résigner de gaieté de cœur à l'acceptation de la vie ainsi faite ; il ne saurait surtout parler d'un monde aussi contraire à ses aspirations avec cette chaleur de sympathie qu'excite au fond de lui la vision intérieure d'actes correspondant à sa propre nature ; chaleur de sympathie qui seule produit l'émotion du style, qui l'élève et l'agrandit. Rien n'est plus intéressant comme observation littéraire, rien n'est plus instructif que de suivre Balzac dans cette nouvelle incarnation, et de voir s'amuser sa plume, maintenant taillée avec une acuité que nous ne lui connaissions pas. A ce point de vue, les deux ouvrages cités présentent une curieuse différence : dans les « Petites misères de la vie conjugale », Balzac est plus fréquemment ironiste que penseur ; dans la « Physiologie du mariage », il dogmatise plus volontiers. Dans le premier il a esquissé de petits tableaux qui sont de véri-

tables chefs-d'œuvre de moquerie fine et cruelle, et qui obtiennent du lecteur ce témoignage irréfutable de la justesse des observations, à savoir, la morsure légèrement cuisante qu'il en éprouve intérieurement.

D'ailleurs l'idée maîtresse est identique. Que dans l'un Balzac soit plus particulièrement un observateur de la vie journalière, que dans l'autre il apparaisse plus souvent comme un penseur, il importe assez peu : le point de départ et le point d'arrivée sont bien toujours les mêmes. Quelles que soient les aspirations originaires de l'homme et de la femme, qu'ils soient de naissance condamnés à la médiocrité sentimentale ou bien se révèlent aptes aux beaux développements passionnels, les nécessités de la vie, la structure de la machine sociale, les ramènent toujours à un niveau sensiblement pareil, et les passions dont il recèlent en eux le germe sont assez vite étouffées, ou n'ont plus d'autre issue possible qu'une attitude exceptionnelle (1) dans la vie, que la foule envisagera toujours avec défaveur, et que dans certains cas la société se verra contrainte de punir!... Et c'est ici que nous tou-

(1) Le cas de *Mme de Beauséant*, la *Femme abandonnée*, est la plus éclatante illustration de cette vérité sociale. Voir le chapitre des « *Femmes malheureuses* ».

chons plus directement encore à l'exacte correspondance déjà marquée entre les œuvres de conception plus générale et plus théorique, comme la « Physiologie du mariage » ou les « Petites misères de la vie conjugale », et les œuvres d'imagination pure, comme les drames émouvants de la Vie parisienne. Au yeux de Balzac, dans ces deux ouvrages, aussi bien que dans les scènes capitales des créations vivantes qui s'inspirent du même ordre d'idées (1), tandis que l'artiste exalte l'amour, traduction de l'affinité mutuelle de deux créatures d'élite, la société crée le mariage, c'est-à-dire la pratique morale qui associe un homme et une femme. Telle est la façon tangible et matérielle dont la vie déprime au niveau quotidien le rêve des grands sentimentaux, et précisément c'est ce milieu spécial et destructeur pour la passion que Balzac étudie en observateur détaché, en artiste exempt de parti pris. Les deux ouvrages cités ne sont que la synthèse, le résumé de ses observations : elles aboutissent toutes à la mélancolique et pourtant inévitable certitude que le milieu créé par la vie comme champ de développement

(1) Mme d'Aiglemont, Mme Wenceslas Steinbock, Mme Hulot, Mme Graslin, etc., et tant d'autres moins célèbres ou moins tranchées comme incarnations de la souffrance amoureuse.

de la passion est essentiellement impropre à ce développement même. Des plus délicats d'entre les phénomènes du sentiment, de leurs plus exquises végétations la société ne saurait avoir souci : elle retient seulement la part qui lui est nécessaire pour son existence à elle, et rejette ou brise impitoyablement tout le reste ; elle ne s'occupe pas plus des floraisons sentimentales que le bûcheron, qui fait provision de bois pour l'hiver, ne songe aux feuilles et aux fleurs qu'il émonde. Ce qui apparaît à l'artiste le principal, parce que c'est le *Beau*, à savoir, la force passionnelle, devient pour la société l'accessoire et le négligeable, souvent même la force antagoniste et nuisible.

Et ce sont bien là les conclusions pessimistes auxquelles s'arrête Balzac. Il affirme — et il a raison d'affirmer — que sa manière de noter confine à celle du naturaliste. Il prend le couple humain tel que la société le fait : il suit l'homme et la femme devenus l'*époux* et l'*épouse*, mis en face l'un de l'autre, et dans leurs rapports respectifs. Comme l'observateur est un artiste, comme il garde le souvenir des possibilités passionnelles qu'il a conçues et adorées, de là le grain d'ironie qui relève et pimente l'observation. Ils posent l'un et l'autre, l'époux et l'épouse,

devant le clair regard de l'analyste, et à leur sujet, le maître romancier fait l'inverse de ce qu'il avait tenté, quand il se manifestait un pur artiste littéraire. Il montre les deux créatures au lendemain du mariage et des premières désillusions; dans une série parallèle d'observations, sur la femme d'une part, sur l'homme de l'autre, il note toutes les altérations, toutes les déformations que les successives épreuves de la Réalité ont fait subir à l'Idéal. Besogne, on le voit, exactement contraire à celle de l'artiste, puisque celui-ci subordonne tout au côté passionnel de l'âme : il ne veut voir de l'âme que la poétique faculté d'illusion sentimentale, opérant cette grande *simplification* (1) créatrice qui est au fond de toute création esthétique. Ici au contraire, Balzac observe soigneusement et nous contraint d'observer avec lui que, dans l'amoureux et l'amante d'hier, il y a désormais autre chose que leur amour; qu'ils demeurent, en dernière analyse, des êtres complets avec tout un ensemble de tendances opposées, et que ces tendances auront pour principal effet d'agir sur l'illusion passionnelle pour la détruire peu à peu. Alors se déroule la série des tableaux qui

(1) Il y aurait là toute une théorie esthétique très curieuse à exposer, que le cadre de cette étude nous contraint d'omettre.

composent les « Petites misères de la vie conjugale », grâce auxquels nous assistons à vingt scènes d'ironique et fine comédie. Le mari découvre, dans la créature poétique qu'il adorait, tantôt une âpre maitresse de maison qui donne une part d'importance incroyable aux minuties domestiques, tantôt une coquette uniquement soucieuse de briller, tantôt un être maladif et fantasque dont les caprices et les sautes d'humeur briseraient le tempérament d'homme le plus résistant. Et de son côté la femme découvre dans le mari, d'abord qu'il n'est pas le seul et unique homme, qu'il existe d'autres êtres lui ressemblant, que les qualités qui émerveillaient ses yeux novices se retrouvent en d'autres, à un degré variable et souvent supérieur. Ainsi s'évanouit le prestige amoureux par la destruction de l'unité d'illusion, secret du sortilège!...

Cependant nous voyons se dégager de plus en plus nette, sous l'amoncellement des traits ironiques et la verve du livre, la conclusion pessimiste indiquée plus haut, qui nie la persistance de l'amour dans l'adaptation sociale. La « Physiologie du mariage » aboutit à la même conclusion logique sous forme déductive. C'est, en imitant le procédé des statisticiens, à grand renfort de

remarques sur la population, sur le nombre correspondant des célibataires et des gens mariés, sur le développement de la richesse publique, que Balzac nous affirme que le mariage et l'amour ne sont aucunement liés. C'est avant tout et surtout en s'appuyant sur une conception très précise et toute physiologique de l'union des sexes qu'il pose ses aphorismes et proclame le divorce irrémissible entre la passion et le mariage. Derrière chacun de ces aphorismes, si enveloppé qu'il soit dans les voiles de l'expression, se dresse un problème plus haut encore : la suprême réalité de l'amour, la lutte tragique des sexes, cette lutte dans laquelle l'homme et la femme apparaissent d'irréconciliables ennemis !

Et c'est bien là l'autre pôle de l'amour, opposé à l'amour idéal ; et de même qu'à celui-ci correspondent des œuvres telles que « Séraphita », telles aussi que les « Mémoires de deux jeunes mariées », les maximes de défense que Balzac propose à la méditation de l'homme ont leur réponse, ou mieux leur application, dans ces grands drames de la vie parisienne où sont étudiées les luttes tragiques de la passion, les malheurs qu'elle fait naître et les ruines qu'elle prépare ! Balzac conçoit pourtant une intelligence si

experte en toutes les nuances du désir, un cerveau si merveilleusement organisé, qu'il serait en mesure de lutter contre les dangers de l'ordre social. Mais en vérité ne serait-ce pas se donner trop de peine pour aimer? Quoi qu'il en soit, l'antinomie persiste éternelle entre les nécessités sociales et l'amour envisagé comme une passion durable; elle est résumée dans cette réflexion mélancolique qui eût pu servir d'épigraphe aux deux livres : — « S'il faut s'étonner d'une chose, c'est que les déplorables absurdités accumulées par nos mœurs autour d'un lit nuptial fassent éclore si peu de haine. »

Dans ses romans, plus d'une page se réfère à cette source d'observations amères. Rappelez-vous toute la première partie du développement sentimental de Julie d'Aiglemont, depuis l'époque de ses naïfs et inconscients enthousiasmes pour le jeune homme qui doit être plus tard son mari, jusqu'à la nuit douloureuse et tragique où elle verse des larmes de sang sur la souillure morale d'un rapprochement sans amour (1). A plus d'une reprise, Balzac a su

(1) Il ne paraît pas que les désillusions du mariage aient été nulle part mieux étudiées, dans l'œuvre de Balzac ni dans aucun roman contemporain, qu'en cette première partie de la « Femme de trente ans ».

mettre en lumière cette constatation trop vraie, que la vie inflige aux aspirations individuelles, sitôt qu'elles dépassent un certain niveau, la plus impitoyable et souvent la plus cruelle de toutes les contraintes. L'endroit de son œuvre où se marque le mieux, par l'enseignement qu'il en tire, cette conviction chez lui très enracinée, c'est, dans les « Mémoires de deux jeunes mariées », le développement parallèle de ces deux existences féminines. L'une adopte, nous l'avons déjà vu, comme règle directrice de sa conduite, l'impulsion sentimentale, et se fait ainsi l'existence la plus conforme aux exigences poétiques, mais aussi la plus opposée aux règles sociales du bonheur. L'autre, au lieu de marcher vers un idéal entrevu dont elle tenterait la réalisation, accepte humblement, avec une soumission qui par un côté nous touche et par un autre nous irrite, les matériaux que lui fournit la vie pour construire l'édifice de son bonheur médiocre : elle épouse sans l'aimer un être assez nul, et prend la courageuse résolution de l'ennoblir et de le développer; elle veille à la prospérité pécuniaire du milieu familial dans lequel elle est destinée à vivre; elle s'attache surtout à rapprocher ses enfants de la zone supérieure que sa grande sagesse est de n'avoir jamais tenté d'at-

teindre. Une vie aussi bien ordonnée, aussi minutieusement prévue et préparée, ne peut manquer d'aboutir à une sorte de félicité finale ; mais c'est une félicité faite des éléments les moins distingués, les moins ardents et, somme toute, les moins nobles de l'âme humaine, une félicité en un mot dont aucun cœur de grande race ne voudrait pour sa part. Et n'est-ce pas en vérité une assez triste leçon, attristante pour nous qui la recevons, comme pour Balzac qui nous la donne, d'apprendre que la condition première du bonheur social est le renoncement aux exigences impérieuses de nos plus hautes aspirations, l'anéantissement de la part de notre âme à laquelle nous attachons le plus de prix?

C'est que la société n'est pas faite pour nous, mais pour elle ; qu'elle n'a ni comme fonction, ni comme visée principale, notre développement individuel, mais sa propre conservation, qu'elle prétend assurer par toutes les garanties nécessaires ; et la première de toutes ces garanties est un principe de défense contre toute attitude de révolte ou seulement d'exception. Elle constitue un organisme très complexe dans lequel nous tenons l'emploi subalterne de cellules élémentaires, obéissant à des lois supérieures contre

lesquelles nous ne pouvons rien, qu'il nous est seulement permis de constater en penseurs ou d'analyser en artistes : Balzac sut mener à bien l'une et l'autre tâche !

§ 4. — LES IDÉES SOCIALES.

Balzac émule de Bonald et de Joseph de Maistre. — Il demeure cependant toujours *artiste*. — Ses principales œuvres sociales : les « Paysans », le « Curé de village », le « Médecin de campagne ».

Antipathie possible des partisans de l'*art pur*. — Splendeur et rayonnement de l'époque qui précède Balzac. — L'importance des questions sociales renaît aujourd'hui.

Balzac remonte jusqu'aux sources de la vie sociale. — La *Famille*. — Opposition entre le groupe familial et l'esprit du législateur. — Balzac condamne une société régie par des lois reposant sur l'*individualisme*. — Caractère *archaïque* et purement *verbal* de nos Codes. — Balzac exalte la *solidarité*.

Imperfections sociales causées par l'individualisme. — La confession douloureuse du jeune homme de talent. — Les *dégénérescences* intellectuelles. — L'*éducation* moderne et ses absurdités. — La nullité des *spécialistes*, et l'ineptie administrative. — Critique du régime constitutionnel. L'*intérêt personnel* base des lois.

Balzac, admirable comme *critique*, est insuffisant comme *reconstructeur*. — Il se réfère à l'ancien régime et à l'épopée napoléonienne. — Il ne conserve aucune illusion sur l'avenir réservé à la Bourgeoisie. — Seul remède possible à ses yeux : la *charité*. Mais elle ne peut avoir d'action efficace : elle est trop exceptionnelle.

Balzac a montré le caractère *artificiel* de l'état social. Son instinct de vie lui en a révélé les principes de mort.

Ce n'est pas au seul point de vue de l'amour,

si important néanmoins dans le domaine de l'art et de la vie, que Balzac borne ses études en matière sociale. La Réalité l'attirait trop puissamment pour qu'il se refusât à l'étude du milieu qui sollicitait son observation toujours en éveil. C'est sur toutes les faces et sur tous les phénomènes de la vie sociale que Balzac a fait porter son analyse et ses méditations, et rien ne serait plus aisé, si l'on voulait s'y attacher, que d'extraire de son œuvre de véritables traités d'économie politique, de droit public, de principes de gouvernement. S'il s'y était appliqué, il se serait aisément placé sur ces sommets austères et révérés où l'admiration des économistes présents a placé leurs prédécesseurs. Bonald, Joseph de Maistre, Jean-Baptiste Say eussent trouvé en lui un émule et un rival heureux. Mais, déjà nous l'avons observé, jamais la forte pensée de Balzac, jamais les qualités intellectuelles dont il avait pourtant une notion si orgueilleuse, ne lui firent oublier son idéal d'art, et jamais il ne conçut rien qu'il ne tentât d'exprimer sous forme littéraire, et de couler ainsi dans le moule brillant qui lui était accoutumé. Ses idées n'y devaient rien perdre de leur précision ; il estimait même qu'elles y gagnaient beaucoup en force de pénétration et en valeur de propagande. Il dut en

tout cas à son exceptionnelle union de qualités intellectuelles et de dons esthétiques cette universalité du génie, cette heureuse fusion qui lui permit d'étudier toutes choses sans quitter le domaine de l'art : ceci nous est un sûr garant que nous ne risquons pas, en examinant son œuvre, et quelque sévères que paraissent les régions où il nous entraîne à sa suite, de sortir du domaine de la littérature, car le procédé de Balzac ne fut pas autre chose que l'aperception d'une identité foncière entre ce qui vit dans le monde extérieur et ce que l'artiste peut rêver.

Balzac développe ses idées sociales en des romans comme les « Paysans », le « Curé de village », le « Médecin de campagne », et l'on citerait difficilement une seule de ses grandes œuvres dans laquelle ses opinions sur la société ne se fassent jour avec une fréquence et une verve qui sont le plus décisif témoignage de l'importance qu'il y attachait. Mais ce prix même accordé aux choses de la politique et de la vie sociale ne risque-t-il pas de rebuter certains artistes contemporains? Est-ce que des *détachés* de bien des genres, depuis Théophile Gautier jusqu'aux disciples d'Edgar Poë, ne sont pas fondés à railler, comme peu compatible avec la

pure flamme du Beau, ce haut souci des choses sociales (1)? D'autant mieux que Balzac ne limite pas ses préoccupations aux vastes faits dont nul ne peut méconnaître la grandeur comme phénomènes fondamentaux : il ne s'attache pas exclusivement aux larges transformations qui modifient la structure des sociétés et réagissent par là sur la structure des âmes ; il ne néglige pas les incidents pratiques, non plus que la trame embrouillée et menue des intrigues du monde officiel. Il les suit, au contraire, avec un plaisir évident d'artiste observateur et d'analyste littéraire, avec le goût aussi d'étudier la société non seulement dans ses ressorts intimes, mais encore dans ses manifestations les plus éphémères. Ah ! comme nous les comprenons ces artistes, et toute cette élite délicate qui, dégoûtée par l'indiscret envahissement des agitations politiques, par le tumulte vain et dérisoire qui depuis le début du siècle agite la France et trouble la paix sereine des penseurs, se détournent de ces stériles empressements, et refusent de souiller leurs œuvres chères par ces mots de *Progrès*, de *Démocratie*, dont les pareils d'Homais nous rebattent les

(1) Il nous semble bien qu'il convient d'attribuer à cette cause, au moins autant qu'aux raisons de *style*, l'injustice des appréciations de Flaubert sur Balzac.

oreilles ! Balzac, du moins, eut ce rare bonheur de naître à l'aube même du siècle, à une heure où seul apparaissait au regard de l'observateur le côté grandiose et tragique des convulsions politiques. La poésie alors y absorbait les mesquineries, ou plutôt les embrasait et les volatilisait dans le tourbillon glorieux de l'épopée napoléonienne, dont tous les esprits contemporains, de Stendhal à Balzac, gardèrent comme un éblouissement ! Il put échapper ainsi à cette nausée de dégoût qui souleva le cœur des artistes en face des vulgarités des époques suivantes. Par là il se rapproche des plus récents d'entre les nôtres, et de cette littérature de la fin de siècle, où les faits sociaux et leur étude semblent retrouver une part de grandeur, peut-être pour la cause même qui les fit paraître tels à Balzac et par le pressentiment d'une crise analogue à celle dont il contempla le magnifique et pompeux achèvement !

Si Balzac suivit, en observateur intéressé par toutes les manifestations de la vie, les évolutions diplomatiques d'un personnage comme de Marsay par exemple, s'il trouva dans cette brillante aristocratie de l'Opéra et des Italiens d'alors un admirable cadre à ses récits passionnels, son regard de sociologiste alla pourtant bien au delà

de ce vernis éclatant et mince. Il étudia les lentes commotions qui ébranlent le fond même de la vie sociale ; car il avait de cette vie sociale un sentiment aussi intense que celui de l'existence individuelle, et il en savait pénétrer les parties profondes. Aucun livre à ce point de vue ne vaut, dans l'œuvre de Balzac, ce roman du « Curé de village » en ses pages philosophiques. On y voit la sûreté, la profondeur avec laquelle, par-delà les codes et les textes légaux, comme plus tard l'essaya Taine, Balzac pénétrait jusqu'aux sources mêmes de la vie sociale. Il la cherchait jusque dans ses éléments, et au premier rang de ceux-ci il plaçait la *Famille*. Quiconque possède son œuvre se souviendra que, dans aucun de ses romans, il ne néglige de mettre en relief ce côté spécial de l'esprit de famille, de la désunion ou de la cohérence des familles dont sont membres les personnages qu'il décrit, de la réaction destructrice ou salutaire que leurs agitations personnelles exercent sur ce petit groupe. Sans parler de la « Physiologie du mariage », où une face du sujet est directement abordée, ni du « Père Goriot », où la paternité se hausse jusqu'à la sublimité des passions excessives, Balzac ne rencontre pas une mère amoureuse sans indiquer soigneusement la conséquence inévitable de cet amour

pour ses enfants. Dans les romans même où ce côté pourrait paraître accessoire, dans le « Lys » par exemple, le romancier suit avec attention le développement du groupe familial dont le triste Mortsauf est le chef. C'est que Balzac croyait par-dessus tout à la valeur créatrice des énergies sentimentales : l'intensité même avec laquelle il a compris la vie le rejetait loin de tout ce qui n'était pas vivant, de toute abstraction, de toute fiction, et des fictions légales principalement. Or, quoi de plus abstrait pour un observateur sincère que l'individu isolé, séparé de tout, alors que dans l'organisation sociale aucun homme ne nous apparaît autrement que lié à d'autres hommes dont la destinée se mêle à la sienne, et en partie la détermine!

Aussi Balzac ne devait-il pas pardonner au législateur de s'être si lourdement mépris sur ce qui apparaissait, à ses yeux d'artiste, lucide comme la vivante Réalité. Il faut chercher dans l'indignation sincère que ce dangereux aveuglement excitait en lui, plutôt que dans les incitations d'une vanité puérile, la constante et machinale tentation qui le poussait à se mêler du gouvernement des choses humaines, à réclamer sa part dans leur direction. C'est là une protestation périlleuse pour l'artiste qui la fait, un de ces

vœux dangereux que Virgile recommandait aux dieux de n'exaucer jamais. C'était la protestation noble d'un artiste sûr de son analyse, contre le dédain qui fait fi, pour l'avenir social, de ces qualités exceptionnelles, et préfère remettre la conduite des destinées humaines aux mains de gens superficiels ou de grossière cécité. Chaque ligne du passage où il traite ce sujet qui le passionne exprime la conviction la plus ardente et la plus décidée. Écoutez plutôt : — « Le penseur aux choses d'avenir voit l'esprit de famille détruit, là où les rédacteurs du nouveau code ont mis le libre arbitre et l'égalité... Ceux qui ont procédé à la démolition de l'ancien édifice ont été logiques en partageant également les biens de la famille, en amoindrissant l'autorité du père, en faisant de tout enfant le chef d'une nouvelle famille, en supprimant les grandes responsabilités; mais l'état social reconstruit est-il aussi solide avec ses jeunes lois, encore sans longues épreuves, que la monarchie l'était malgré ses anciens abus ? En perdant la solidarité des familles, la société a perdu cette force fondamentale que Montesquieu avait découverte et nommée *l'honneur. Elle a tout isolé pour mieux dominer; elle a tout partagé pour affaiblir. Elle règne sur des unités, sur des chiffres agglomérés, comme des grains de*

blé dans un tas. Les intérêts généraux peuvent-ils remplacer les familles ? Le temps a le mot de cette grande question. » —

La page que nous citons ici a dans l'œuvre de Balzac une importance unique. Nous l'y voyons condamner, avec l'intuition sûre et prudente du penseur, une société fondée sur l'exaltation de l'*Individu*, et nous l'entendons, avec quelle énergique éloquence ! nous affirmer cette haute vérité méconnue par nos codes que, bien au-dessus des symétries logiques et des constructions verbales, il y a le fait des forces sociales, de ces impulsions sentimentales qui, existant dans presque toutes les âmes, mènent par leurs multiples aiguillons l'ensemble du troupeau humain, et que l'on ne saurait négliger ni combattre sans amener la confusion et l'éparpillement (1). Il nous cite une de ces forces, l'*Honneur*, dont les lois modernes ignorent l'existence, et il aperçoit que dans un cœur d'homme, fût-il d'essence grossière et toute primitive, à côté du désir d'être riche et de s'entourer d'un milieu moins rude, existe le poignant souci d'exciter chez ses pareils des senti-

(1) D'autres grands esprits, à la suite de Balzac, notamment Taine et Renan, ont merveilleusement mis en lumière le caractère *archaïque* et purement *verbal* de notre regrettable législation.

ments de sympathie admiratrice. C'est parce qu'elle doit renoncer à l'estime sans tache des êtres qui l'entourent qu'elle s'enfuit jusqu'au Canada, cette famille du guillotiné Tascheron, et va chercher, par cet exode lointain, des terres où le crime d'un de ses membres ne sera jamais connu. Dans ce village même qu'elle vient de quitter, s'installe la complice du crime : elle va, par une existence d'empressé dévouement, compenser et racheter le déchet social que représente pour tout moraliste un acte criminel. A la faveur d'un procédé semblable à celui qu'il emploie dans le Curé de village, Balzac accentue ses griefs contre la société présente, par le contraste d'une sorte de monde nouveau formé sur quelques points isolés, grâce à l'énergie soutenue de volontés supérieures. Véronique Graslin sous l'impulsion du curé Bonnet, Bénassis dans ses montagnes, par simple ardeur de beauté morale et d'intime perfection, réussissent à fonder autour d'eux des sortes de *terres promises* où se réalise fragmentairement l'organisation saine et puissante dont Balzac ne trouvait nulle trace dans la société qu'il condamnait.

Une affirmation résume tous ces griefs de Balzac contre la société contemporaine et tous ses désirs de mieux. Et au moment de la formu-

ler cette affirmation, au moment de l'énoncer en la recueillant dans l'œuvre du romancier, nous voici hantés jusqu'à la gêne par l'évidence de ce rôle *précurseur* que nous lui avons tant de fois assigné et qui se marque ici avec une netteté telle que la phrase qui résume la conception balzacienne tombe dans l'actualité et paraît extraite d'un pamphlet d'hier. Balzac reproche à la société issue de la Révolution et de l'Empire d'être *dévorée par l'individualisme,* et de manquer par là même aux nécessités de *solidarité* qui lui semblent la condition première de l'énergie vitale dans tout corps social. Cette haine de l'individualisme, elle avait si bien pénétré l'esprit de Balzac, que non seulement il la formule en théorie et l'affirme en principe, mais que, donnant l'exemple à Gustave Flaubert, il lui trace une route que ce dernier n'a pas suivie aussi loin que lui : il la transpose en antipathie invincible, en aversion narquoise pour les êtres qui lui paraissent incarner la tendance individualiste. Dans plusieurs romans, il a bafoué et tourné en dérision l'épaisse bêtise des âmes bourgeoises. Dans l'un de ceux qui nous préoccupent, dans ce « Curé de village », admirable à tant d'égards, où la poésie a dessiné l'exquise figure de Véronique Graslin, tandis que la haute pensée mettait

tout l'ouvrage sous l'invocation d'un héros de la solidarité, Balzac, en regard de ces nobles et simples figures, nous décrit les héritiers du père Pingret, dans la bouche desquels il place des mots significatifs de mépris railleur. Tant que l'assassin Tascheron n'a pas restitué les cent mille francs, les « des Vanneaulx » maudissent le condamné : — « Non seulement il est assassin, mais il est encore sans délicatesse », s'écria sérieusement des Vanneaulx, sans connaître la fameuse complainte de Fualdès. — Mais, sitôt qu'ils ont récupéré leur héritage : — « Eh bien ! on aurait dû faire grâce à ce pauvre homme, disait Mme des Vanneaulx : il n'était ni vicieux ni méchant. — Il a été plein de délicatesse, dit le sieur des Vanneaulx, et, *si je savais où est sa famille, je l'obligerais.* »

Si, par un côté, la tendance individualiste produit le ridicule qui a révolté tant d'artistes, elle engendre, du haut en bas de l'organisme social, une série d'imperfections et de vices que Balzac a signalés avec tous les détails de l'analyse la plus perspicace. Il faut lire, dans la lettre de l'ingénieur Gérard à Grosse-Tête, l'ami de Véronique Graslin, le premier exemplaire d'une page qui depuis s'est souvent trouvée répétée dans la littérature de ce siècle, la confession du jeune

homme de talent, victime du mauvais agencement des choses sociales. Balzac n'y fait grâce à l'ordre établi, ni d'une erreur économique, ni d'une dégénérescence intellectuelle. C'est d'abord « l'effroyable conscription de cerveaux livrés chaque année à l'État par l'ambition des familles qui, plaçant de si cruelles études au temps où l'adulte achève sa croissance, doit produire des malheurs inconnus, en tuant à la lueur des lampes certaines facultés précieuses qui plus tard se développeraient grandes et fortes. » — Voilà, certes, des préoccupations bien étrangères aux cerveaux des hommes d'État et des éducateurs actuels, et c'est de cela même que Balzac se plaint, lui si averti de l'immense variété des dons qui leur seraient nécessaires. On lit avec étonnement, dans ces passages du « Curé de village », certaines pages qui semblent inspirées par la connaissance précise de règles que la Psychologie n'a guère posées que de nos jours. La grave question de l'*Éducation* (1), qu'il a examinée tout au long dans son admirable roman autobiographique, et dont il avait fait l'expérience sur lui-même, ce supplice

(1) Voir dans les premiers *Essais*, au chapitre des *Artistes*, l'analyse du personnage de Louis Lambert. Nous avons tenté nous-même dans le roman « *Deux âmes souffrantes* » de toucher à ce grave problème de l'*Éducation*.

de l'adolescent victime du surmenage que lui imposent des maîtres imbéciles, il la reprend encore, et avec éloquence, dans ces pages du « Curé de village », et il aboutit aux mêmes conclusions pessimistes. Pourquoi ces manquements graves aux lois les plus élémentaires de l'hygiène mentale? Pour quelques nécessités sociales supérieures et contraignantes? Nullement, mais par pure ambition, et pour laisser sans emploi tout le capital intellectuel accumulé avec tant de périls. Gérard nous signale toute l'ineptie administrative, toute la nullité des *spécialistes*. La vie sincère aurait pour règle de laisser se déployer librement les vocations. Les écoles spéciales sont de grandes fabriques d'incapacités. Le régime constitutionnel, c'est-à-dire le triomphe de la chimère logique, étouffe les hommes de génie que distinguait le despotisme impérial. Un malentendu profond vicie toute la culture contemporaine, et Balzac en signale tout à la fois la cause et les résultats divers, notamment l'accroissement de la criminalité. Aussi Gérard conclut-il en exprimant le désir de sortir du milieu social où l'a placé Balzac, et où tous, tant que nous sommes, la vie nous a placés !...

Il en sort, et non pas seul, en se réfugiant dans le petit monde qui s'est formé autour de

Véronique Graslin. Des conversations accusatrices marquent énergiquement les maux de la société. On y signale, comme la grande plaie de la France, la transformation économique qui se poursuit sous nos yeux, et dont la phase dangereuse fut étudiée de si près par Balzac. La division de la propriété, signalée par Grosse-Tête, paraît à Balzac un principe de mort. — « La cause du mal gît dans le titre des successions du Code civil, qui ordonne le partage égal des biens. Là est le pilon, dont le jeu perpétuel émiette le territoire, individualise les fortunes en leur ôtant une stabilité nécessaire et qui, décomposant sans recomposer jamais, finira par tuer la France ». — Dans un autre roman, les « Paysans » (1), il a longuement développé cette idée, non pas en théoricien, mais en artiste, avec tout le cortège de sentiments ardents et de vie affective dont s'accompagne, dans la réalité quotidienne, chaque tendance de nos âmes. N'est-il pas évident pour Balzac que cette division de la propriété a pour conséquence fatale le développement d'un intérêt personnel très âpre? Or le curé du « Médecin de campagne », porte-parole comme le « Curé de village » de Véronique Gras-

(1) Voir le chapitre sur la *Vie de campagne*, dans les premiers « Essais ».

lin, proclame que les grandes choses ne se font que par la puissance des sentiments, qui seule peut réunir les hommes, — tandis que le philosophisme moderne a basé les lois sur l'intérêt personnel, lequel tend à les isoler.

D'un livre à l'autre ils se répondent, ces héros charitables de Balzac. De même qu'il accumule dans la bouche de Louis Lambert le trésor de ses conceptions philosophiques, il leur fait dire tout ce que le spectacle de la société issue de la Révolution française lui inspirait de crainte et de dégoût. Balzac eut la conscience très nette — et c'est là le trait fondamental de toutes ses œuvres sociales — que la société dans la quelle il vivait n'était ni solidement, ni définitivement assise, et que, dans les fondations de l'édifice, il existait des causes profondes de ruine et d'écroulement. Il énuméra les fissures avec un soin méticuleux et une appréciation exacte de leur pénétration dangereuse. Nous l'entendrons tout à l'heure parler avec émotion des blessures infligées aux intelligences et aux sensibilités par l'ordre social établi. Nous gardons encore dans les oreilles les éclats de son rire caustique en présence des déformations sentimentales et des grotesques monstruosités qui en sont issues. Il n'est pas un seul de ces maux qui semble lui avoir échappé : en même temps

que la famille atteinte, il voit l'existence nationale menacée, et signale les causes d'affaiblissement possible de la France en face de l'Europe. Et pourquoi tout cela ? Parce que l'antique *principe directeur* a chancelé, et que nul autre ne s'y substitue. Dans la peinture des maux et de leurs origines, Balzac est incomparable de précision de pensée, autant que de verve littéraire. Le « Député d'Arcis » nous montre, avec un véritable luxe de détails et une exactitude tout actuelle, le mécanisme ridicule inventé par la civilisation moderne pour lui servir d'oracle et de prophète. Bénassis, dans le « Médecin de campagne », comme les amis de Véronique Graslin, dénonce les dangers du principe d'élection. Balzac étudie sur le vif, dans le « Député d'Arcis », tout le mensonge qui gît au fond de la fiction constitutionnelle (1).

Mais si la société présente est mauvaise, si sa forme gouvernementale, ce régime constitutionnel tant maudit par Balzac, est défectueuse, quels remèdes celui-ci semble-t-il entrevoir et conseiller? Il nous faut constater que, subissant en ceci le sort commun aux philosophes réformateurs,

(1) Le roman des « Paysans » demeure, en somme, la plus éloquente et surtout la plus vivante des œuvres proprement *sociales* du grand romancier.

Balzac l'emporte infiniment lorsqu'il se fait critique, et que ses tentatives de reconstruction sociale nous offrent de nombreux défauts, dont le moindre est l'*archaïsme* et la tentative un peu puérile de revenir en arrière. On risque toujours d'être disposé, sous prétexte que les lieux où l'on arrive ne valent pas ceux que l'on quitte, à recommencer en sens inverse des étapes que la nature ne refait jamais. Les idées sociales de Balzac, envisagées comme reconstructeur, s'inspirent de deux souvenirs : celui de l'*ancien régime* et celui de l'*épopée napoléonienne*. Il regrette de l'un la solidité des assises, le merveilleux ciment dont la religion unissait étroitement toutes les parties. De l'autre, il garde le souvenir d'un éclat poétique et fulgurant, tirant du cœur de l'homme une force inouïe d'enthousiasme et de dévouement. Il conserve l'illusion d'un bon génie triant les hommes, d'une sorte de Providence distribuant chaque chose en son lieu, en son ordre naturel. Une *Providence !* c'est bien là le mot qui domine toutes les conceptions sociales de Balzac. Une providence *divine* qui assigne aux hommes comme aux astres des lois immuables, et dont la Foi met au cœur de tous les groupes humains l'esprit de sacrifice et de charité sans lequel ils se dissoudront fatalement ! Une providence *sociale*, c'est-à-

dire une autorité supérieure, tantôt une sorte de conseil d'État, comme celui de Napoléon, tantôt un roi délivré des entraves du régime constitutionnel; un pouvoir et une autorité capables de mater les déchaînements d'intérêt personnel, les ambitions individuelles ou les révoltes populaires, au nom d'un principe éternel d'ordre divin et de salut collectif. Mais comment, dans la société moderne, restituer un peu de vitalité à ces principes? Oh! sur ce point, Balzac ne semble pas conserver d'illusions. Avec sa clairvoyance habituelle, il voit se préparer l'avenir et le prédit en termes exprès. Après le triomphe de la bourgeoisie, dont la révolution de Juillet presque contemporaine marque l'arrivée aux affaires, viendra le soulèvement du peuple et l'absorption des bourgeois par les paysans.

Le remède, il serait dans un coup de grâce versant au cœur des natures d'élite un peu de dévouement et d'abnégation. Le grand crime social, ainsi que nous l'indiquions au début, lui paraît être le déchaînement de l'intérêt personnel et l'excès d'individualisme. Réfugions-nous, conseille-t-il, dans quelque cloître élargi comme l'entourage de Mme de la Chanterie, celui de Véronique Graslin ou du docteur Bénassis. Dans Mme de la Chanterie, il y a une association de

femmes et d'hommes au cœur noble, qui entreprennent de consoler les misères humaines, de réparer quelques-unes des conséquences les plus dramatiquement attristantes du fonctionnement social, et de jeter dans la balance leur propre intérêt et toute leur vie comme contrepoids et comme rachat. C'est pour une œuvre de même nature qu'il s'est enfui dans les montagnes, le docteur Bénassis qui revenait de la Chartreuse et cherchait à se faire une vie autre que celle dont les peines l'avaient lassé. Méthodiquement et par le menu, il entreprend, comme Véronique Graslin, le développement, dans une contrée particulière, de la santé sociale et du bonheur qui en doit résulter. C'est la charité qui les pousse, tous ces grands dévoués; mais Balzac était un trop scrupuleux, un trop véridique observateur des faits réels, pour croire jamais à une épidémie charitable qui pourrait sauver le monde, et se trouverait ainsi en opposition formelle avec ce que lui-même nous montrait des sensibilités contemporaines. Ils sont des êtres d'exception, plus que tous autres, ces apôtres de la charité créés par Balzac, et il semble bien qu'il ait senti ce qu'il y a d'improbable et d'irréel dans un tel rêve.

Il semble même, par une secrète influence de

la rectitude de l'idée sur la création esthétique, que ces personnages en dehors de la vie, en contradiction avec la vie, n'aient pu prendre dans le cerveau de leur auteur tout le relief et toute la vigueur dont il sut doter ses principales figures. En dépit de pages admirables, le médecin de campagne reste une figure un peu estompée, et ce n'est, dans le « Curé de village », ni la figure du bon prêtre, ni toute l'œuvre sociologique de Véronique Graslin qui mouillent les yeux de larmes, mais bien plutôt le drame adorablement mystérieux de ses amours avec Tascheron. Tout pur artiste trouvera, dans cet effacement des figures charitables de Balzac, la meilleure preuve que sa confiance dans les dévouement auxiliateurs demeura toujours superficielle et sans racines (1).

C'est que dans l'âme et le génie de Balzac l'art et la vie furent toujours indissolublement unis. Ce fut grâce à son sens de la vie qu'il comprit avec une intensité admirable ce grand fait, aujourd'hui accepté par tous les esprits, qu'il était venu à une époque de transition, de chaos et d'instabilité, reliant entre eux un âge de foi, d'ordre et de stabilité, et un âge futur que nul

(1) Comparez, au point de vue de la vie et de l'intensité réelle, les figures des *Paysans*.

n'a qualité pour définir et que Balzac n'aperçut jamais. Il sentit le terrain moral manquer sous ses pieds et en reçut une impression aussi nette que serait l'impression physique d'une chute dans le vide. Il avait trop le sens de la force pour ne pas voir, par-delà les codes et les formules légales, le jeu véritable des énergies vivantes, et il constatait qu'au lieu de s'accorder, ces énergies, à notre époque, étaient entrées en lutte et en conflit aigu. Il avait trop le sens de la nature pour ne pas apercevoir, sous l'artificiel mécanisme construit par la volonté des législateurs, l'organisme social avec l'ensemble complexe de ses multiples réactions, avec l'influence des conditions économiques sur les mœurs, de la Foi sur la politique, en un mot de tous les sentiments d'une âme humaine les uns sur les autres. Il sut voir que la Révolution française avait détruit un principe social sans le remplacer par un autre. Il affirma de toute son énergie, avec la sincérité de sa vision immédiate et directe des choses vivantes, que l'individualisme et la liberté ne sont pas des bases sur lesquelles une société puisse reposer en sûreté. Formulées dans son cerveau, ces affirmations passèrent dans son œuvre pour lui infuser toute une âme chaleureuse de raillerie ou d'attendrissement. Là comme partout, dans le

domaine des idées sociales comme ailleurs, ses qualités le servaient merveilleusement en face de la société dont il fut le contemporain : Balzac la jugea d'un coup d'œil implacable, et son instinct puissant de vie lui révéla les principes de mort!

CHAPITRE VI

BALZAC DEVANT LA CRITIQUE

Le moment est venu d'apprécier l'influence de Balzac. — Différentes phases que traversent les artistes, quant à l'opinion.

Les débuts de Balzac : ils ne comptent pas au point de vue littéraire. — Quels furent ses véritables débuts.

L'attitude de la critique à son égard. — Caractère *révolutionnaire* de ses écrits. — Comment ils soulevaient l'objection d'immoralité.

Les attaques du *Journalisme* après la publication des *Illusions perdues*. — Ce n'était qu'une vengeance, et une vengeance bien justifiée.

Opinion des contemporains : *Philarète Chasles*. *George Sand*. *Théophile Gautier*; portée de son étude sur Balzac.

Opinion des poètes : *Lamartine* et *Victor Hugo*.

La Rénovation de l'esprit critique : *Sainte-Beuve*. Points de ressemblance et de différence entre sa nature et celle de Balzac.

Taine. Son étude est la seule qui soit définitive.

L'heure paraît bien venue, maintenant, d'examiner en ses grandes lignes et par ses traits saillants l'attitude de la pensée critique à l'égard de celui qui fut le véritable créateur du Roman, et dont la principale gloire fut de transmettre à ses héritiers littéraires le merveilleux instrument

qu'ils devaient par la suite assouplir en l'adaptant à leur nature propre, sans rien ajouter cependant d'essentiel à ce que leur illustre précurseur avait tiré du fond de son génie inventif. Voici près d'un demi-siècle que Balzac a disparu de la scène littéraire, non pas effectivement sans doute, puisque son œuvre continue de vivre et de tenir son rang, un rang exceptionnel, dans les préoccupations des hommes de pensée. Cinquante années se sont écoulées depuis que se trouve close la série des ouvrages par lesquels se manifestait son incroyable fécondité. N'est-ce pas là un recul suffisant pour qu'il soit aujourd'hui permis, tout comme il peut être étrangement instructif, de préciser la réaction produite par son œuvre sur les esprits du temps, sur ceux qui marchèrent côte à côte avec lui? plus intéressant encore et plus instructif d'examiner au même point de vue ceux qui vinrent à sa suite, cherchant dans ses œuvres des exemples? Ainsi et par une même analyse, ce n'est pas seulement l'attitude de la critique, ce ne sont plus seulement des jugements hostiles ou favorables qu'il nous sera donné de saisir, mais quelque chose de plus important encore et de plus général : l'esprit et les tendances d'une époque.

Un artiste d'une telle hardiesse traverse néces-

sairement, en ce qui touche l'opinion, des phases diverses et contradictoires. Ce sont d'abord les années de luttes, de combats renouvelés pour le triomphe de son idée; d'autant plus longues et plus cruelles que son attitude a été plus intransigeante et plus contraire à l'opinion. Il se rencontre assez peu d'exemples, dans l'histoire de la Pensée, et si l'on excepte ces époques fortunées où l'art était une émanation directe des plus intimes besoins de la vie sociale, toujours en correspondance harmonieuse avec elle, d'un homme de génie s'imposant du coup par la seule puissance de ce génie. Le sort de presque tous est une première période, durant quelquefois toute la vie, de défaveur ou d'hostilité, jusqu'à ce que l'œuvre pour laquelle ils ont combattu vienne prendre rang parmi celles de la génération qui l'a vue naître. Elle est alors discutée, non plus par ceux dont le rôle est de juger à la hâte, mais par des esprits plus subtils et plus autorisés. Et c'est là comme une seconde période dans la destinée de l'artiste. Puis enfin les années s'écoulent : des générations nouvelles se succèdent, et si l'œuvre est de celles qui doivent influer sur l'avenir, elle prend un rang définitif et consacré.

Ainsi en fut-il pour Balzac, dont la fortune

littéraire suivit à peu près la marche que nous venons d'indiquer; *à peu près*, disons-nous, car nul n'ignore qu'aux débuts de la production du grand romancier, il est toute une période qu'il faut omettre, — il ne l'envisageait pas lui-même comme un véritable *moment* de sa vie d'écrivain : — nous voulons parler des premières années, qui vont de 1822 à 1829, celles qui suivirent la légendaire tentative du « Cromwel » lu en présence de la famille assemblée, et durant lesquelles il publia des œuvres de jeunesse qu'il eut soin de ne pas signer de son nom, averti comme par une intuition qu'elles deviendraient un jour indignes de lui. Cette période, d'une réelle importance au regard du biographe psychologue, n'en offre aucune pour qui se place au seul point de vue de l'opinion. Ayant écrit des œuvres sans valeur et sans portée, Balzac les vit favorablement accueillir. Mais il était à lui-même son propre juge, et un juge trop sévère pour persévérer longtemps dans cette voie. On sait comment il fit ses véritables débuts dans la vie littéraire par des romans, signés de son vrai nom ceux-là, dignes en tous points du futur auteur des grandes scènes de la Vie parisienne, puisqu'on y trouve entre tant d'autres des œuvres, comme « Les Chouans », la « Physiologie du ma-

riage », la délicieuse « Étude de femme », la première partie de la « Femme de trente ans », des contes admirables tels que la « Belle Impéria », le « Chef-d'œuvre inconnu » ; enfin de puissantes créations comme la « Peau de chagrin », le « Médecin de campagne », la « Recherche de l'Absolu » et « Louis Lambert ».

Un tel ensemble d'écrits, touchant à des questions si palpitantes et si diverses, n'était pas fait, on le conçoit, pour laisser la critique désarmée. L'écrivain qui se permettait d'aborder les plus graves problèmes de l'amour et de la vie sociale, celui qui les présentait avec une si étrange audace, une si magnifique *amoralité*, devait être l'objet des plus violentes attaques. Balzac eut en effet cette rare fortune, à ses débuts, d'être vilipendé par tous les aboyeurs à gages. Tous ceux qui, par ambition ou par nécessité, pour mériter des places ou pour gagner leur pain, se constituent défenseurs des idées reçues, trouvèrent dans ses œuvres une occasion perpétuellement renouvelée d'exercer leur verve. Ne se révélait-il pas comme un révolutionnaire décidé, et des plus hardis en tous points? Révolutionnaire en son effort purement littéraire, puisque, d'une part, dans sa conception théorique des passions, il les envisageait comme des forces

nécessaires et fatales contre lesquelles nous ne pouvons rien; et que dans leur expression, d'autre part, il usait d'une liberté de plume qui devait alors sembler inouïe. Qu'on s'imagine l'effet produit par la publication de son premier Dizain de Contes drolatiques, et parmi ceux-ci de la « Belle Impéria », datée de 1831. Quel étonnement et quel scandale en présence de cette forme renouvelée du Conte, si savoureuse mais si hardie, si complètement exempte de toutes préoccupations qui ne fussent d'art pur! Il faut reconnaître que jamais les défenseurs de la morale en littérature ne trouvèrent plus magnifique prétexte à exercer leur indignation. Ils n'y manquèrent pas, comme bien on pense, et Balzac eut cet insigne honneur d'être un des premiers écrivains de ce siècle, où tant d'autres devaient venir à sa suite, contre lequel fût soutenue la thèse de la moralité dans les lettres. Nous trouvons un écho de ces luttes dans la Préface de *Vautrin*, où il écrit : — « Traiter la question de la moralité ou de l'immoralité, ne serait-ce pas se mettre au-dessous de Prudhomme, qui en fait une question? » — Révolutionnaire en tant qu'artiste pur, Balzac ne l'était pas moins comme penseur. Nous avons examiné autre part les idées politiques et sociales qu'il développait en des ro-

mans tels que « Louis Lambert », daté de 1832, le « Médecin de campagne » daté de 1833, le « Curé de village », œuvres où l'observateur implacable, tout attaché qu'il se déclarât aux principes d'autorité monarchique et religieuse, n'hésitait pas à dénoncer les germes de mort enfermés au sein d'un état de choses menacé d'une ruine certaine. Aussi Balzac fut-il encore à cet égard l'objet de nombreuses et virulentes attaques; car, ce que les gouvernements pardonnent le moins, c'est qu'on ose mettre en doute leur durée.

Tout cela pourtant n'était rien au prix de la bordée d'injures et de sifflets qui devait l'accueillir, le jour où il allait s'en prendre à ceux-là mêmes qui détiennent l'opinion, et mettre à nu, dans un impérissable chef-d'œuvre, l'insuffisance de leurs moyens et la fragilité de leur effort. La publication des « Illusions perdues » marque une date capitale dans le développement du génie de Balzac, tout aussi bien que dans l'attitude de la critique à son égard. Avec une audace que pouvaient lui donner l'intime conscience de sa force et l'autorité d'un nom déjà illustre, sans doute aussi cette ardeur pour la lutte qui aux tempéraments d'action apporte un perpétuel renouveau d'énergie, Balzac, seul contre tous, s'en prit à cette puissance collective de la *Presse,* d'autant

plus dangereuse alors qu'elle était plus souvent anonyme et pouvait user d'armes plus perfides pour accabler ses ennemis! Il l'attaqua donc à découvert (1), en toute hardiesse et la tête haute, dans cette œuvre qui décelait une face nouvelle de son talent, puisqu'elle le mettait au rang des plus audacieux pamphlétaires. Et de fait le roman des « Illusions perdues » serait le plus éloquent des pamphlets, s'il ne demeurait la plus scrupuleuse et la plus exacte peinture, tellement exacte qu'elle s'applique à toutes les époques, des pratiques du journalisme. On n'a jamais dépassé depuis, bien qu'on l'ait plus d'une fois tenté (2), et il est bien probable qu'on ne dépassera jamais la cruelle et significative intensité du personnage de Lousteau, non plus que la lutte douloureuse et l'effondrement progressif de ce malheureux Rubempré, symboles de l'inévitable destinée des *professionnels* endurcis du journalisme, avec les misères et les vices qu'il entraîne à sa suite. Ceux-ci, à vrai dire, ne pardonnèrent jamais à Balzac. Même à l'époque de ses plus grands succès, ils le poursuivirent de leurs attaques, et pour être équitable, reconnaissons que

(1) Voir le chapitre des *Artistes*, dans les *Premiers Essais*.

(2) *Les Goncourt*, notamment dans « Charles Demailly ». Mais leur peinture est bien distante de celle de Balzac.

leur rancune était justifiée, car dans aucune œuvre écrite on n'avait fait tenir autant de dédain flagellant, autant d'observations amères et vraies !

L'écrivain, cependant, trouvait sa récompense dans la faveur sans cesse grandissante dont ses romans jouissaient auprès du public, lequel n'avait jamais assisté à un si prodigieux enfantement d'œuvres imaginées ; surtout dans la conscience de sa force et de la durée de son œuvre ; enfin dans l'opinion de juges autorisés qui maintenant n'hésitaient plus à le proclamer un des plus grands, sinon des plus purs, entre tous les héros littéraires, — car il était arrivé à ce que nous appelions plus haut la seconde période de sa destinée d'artiste, et rapporter cette opinion, ce sera du même coup préciser le retentissement de son génie sur les *esprits* de son temps.

Dans ses Mémoires, Philarète Chasles, un lettré qui n'a guère laissé qu'une renommée de journaliste et qui pourtant méritait mieux, écrivait sur Balzac cette page réellement admirable par sa compréhension. — « Du génie, il en avait, du plus robuste et beaucoup : il était vraiment créateur. Des éléments qui l'intéressaient dans la vie, il disposait à son gré pour les changer en types nouveaux qu'il n'avait jamais vus ou entrevus, mais auxquels tout le monde allait croire bientôt.

Il n'observait pas... Le siècle et les mœurs ne déteignaient pas sur lui. C'est Balzac qui a déteint prodigieusement sur son siècle... Le demi-poète, l'incompris, se sont accomplis et formulés sous son pinceau avec une précision, un éclat et une variété de nuances qui ont forcé l'admiration et l'imitation... Ils étaient éclos seulement dans la chambre obscure de son cerveau, armé de puissants objectifs et de verres colorés!... C'était un *voyant,* non un observateur. » — En dépit du caractère volontairement paradoxal de cette dernière affirmation, reconnaissons qu'un tel jugement dépassait de beaucoup le niveau des opinions critiques qui avaient cours alors, et préparait en quelque façon la voie aux jugements définitifs qui devaient être portés plus tard sur le romancier.

Le plus illustre de ses rivaux, au regard de l'opinion, George Sand, dont Balzac avait dit « qu'elle ne possédait aucun sens critique », ne lui marchandait pas les éloges, car elle écrivait : — « Le roman a été pour Balzac le cadre et le prétexte d'un examen presque universel des idées, des sentiments, des pratiques, des habitudes, de la législation, des arts, des métiers et des coutumes..., enfin de tout ce qui a constitué la vie de ses contemporains... Quand on examine

dans son ensemble l'œuvre énorme de Balzac, que l'on soit critique, public ou artiste, il faut bien être tous à peu près d'accord sur ce point que, dans l'ordre des travaux auxquels cette œuvre se rattache, rien de plus complet n'est jamais sorti du cerveau d'un écrivain. » — Et George Sand ajoutait, touchant à la fameuse question de la moralité dans les lettres, cette conclusion au moins inattendue de sa part : — « Il a tout dit et tout vu, tout compris et tout deviné : comment eût-il pu être immoral? »

Mais parmi les contemporains célèbres de Balzac il n'en est pas qui, sur son génie et sur son œuvre, ait porté un jugement plus pénétrant que Théophile Gautier. Et voilà certes une chose d'autant plus remarquable qu'elle paraît plus inattendue au premier abord. On trouverait difficilement deux esprits plus différents, deux esthétiques plus hostiles, deux formes d'art plus contraires que ceux de Théophile Gautier et de Balzac. De plus, c'est une loi mentale presque sans exception que le développement en un sens de facultés très particulières rend un esprit inapte à goûter comme à comprendre celles qui lui sont opposées. Théophile Gautier lui-même, à maintes reprises, — on s'en rend compte en examinant ses études critiques, — fit preuve d'une étroitesse

de vues dont les causes seraient faciles à préciser. A l'égard de Balzac, il semble que tout parti pris ait disparu et qu'il ait découvert soudain la méthode de critique qu'on devait appliquer après lui. Il semble même qu'il se soit départi de ses habitudes intellectuelles au point de pénétrer jusqu'à l'essence de son génie, jusqu'aux dons naturels qui lui étaient le plus opposés. Théophile Gautier, ce type de *visuel* si admirablement tranché, si exceptionnel que l'on ne saurait découvrir pour le classer plus saisissante définition que la phrase fameuse de « Charles Demailly » : — « Toute ma valeur, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe », Théophile Gautier, qui faisait des personnages de ses romans le prétexte de prestigieux décors et de magnifiques illustrations, commente, ainsi que pourrait le faire le plus récent analyste, le *procédé psychologique* et la faculté de *vision intérieure* particuliers à Balzac. Après avoir marqué chez lui le rôle de l'observation des phénomènes de la vie, il ajoute que Balzac avait surtout *observé en lui-même,* entendant bien par là — car aujourd'hui seulement nous pouvons sentir toute la portée du mot — le différencier des purs copistes de la nature et marquer la part de l'*idéalisation* dans ses créations d'art. Comment il les vivait, « revê-

tant leurs habits, contractant leurs habitudes, s'entourant de leur milieu, étant eux-mêmes tout le temps nécessaire », Théophile Gautier sut aussi l'indiquer et par là découvrir les facultés intuitives et le procédé grossissant de Balzac, si bien qu'il arrive à cette conclusion : — « Balzac, que l'école réaliste semble vouloir revendiquer pour maître, n'a aucun rapport de tendances avec elle. »

Théophile Gautier saisit donc à merveille son procédé d'art, et non moins bien, si opposé qu'il fût avec le sien, son idéal esthétique. Lui, l'amant passionné des nobles formes et de la pure beauté plastique, sacrifia une fois, et ce fut en l'honneur de Balzac, à la modernité exclusive. Il faut lire ces pages, qui méritent de demeurer, autant par la date à laquelle elles furent écrites que par le caractère définitif de l'analyse qu'elles contiennent, pour apprécier la largeur de compréhension du critique. Ici et à l'occasion de la femme moderne, avant que Baudelaire dans son étude sur Constantin Ghuys ait écrit son magnifique éloge du *mundus muliebris*, Théophile Gautier, parlant des femmes de Balzac, trouve l'accent le plus convaincu pour vanter le *Caractère* qu'il oppose au *Style*, et la *Physionomie* que pour une fois il sacrifie à la *Beauté*. « Il n'accepta

rien des mythologies et des traditions du passé, et il ne connut pas, heureusement pour nous, cet idéal fait avec les vers des poètes, les marbres de la Grèce et de Rome, les tableaux de la Renaissance, qui s'interpose entre les yeux des artistes et la réalité... Il aima la femme de nos jours, telle qu'elle est, et non pas une pâle statue. Il l'aima dans ses vertus, dans ses vices, dans ses fantaisies, dans ses châles, dans ses robes, et la suivit à travers la vie, bien au delà du point de la route où l'amour la quitte. Il en prolongea la jeunesse de plusieurs saisons, lui fit des printemps avec les étés de la Saint-Martin, et en dora le couchant des plus splendides rayons. » Enfin, conséquent avec lui-même, Gautier comprit que la langue de Balzac était le résultat nécessaire de son idéal et de ses procédés d'art; autrement dit, qu'elle lui était rigoureusement imposée par le caractère éminemment moderne de son génie, et seul alors il en marqua la source, il en vanta l'originale séduction : — « La langue française, épurée par les classiques, n'est propre, lorsqu'on veut s'y conformer, qu'à rendre des idées générales et qu'à peindre des figures conventionnelles dans un milieu vague. Pour exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, Balzac fut

obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science... C'est ce qui a fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire. Il avait, bien qu'il ne le crût pas, un style, et un très beau style, le style *nécessaire*, *fatal* et mathématique de ses idées. »

Assurément elle est d'un ordre rare et inattendu, cette pénétration toute psychologique qui permit à un poète de talent presque uniquement plastique de toucher avec cette précision aux points essentiels du génie de Balzac. Aussi bien ce jour-là Théophile Gautier n'écrivait-il pas en poète, mais en critique artiste et subtil. Est-ce à dire pour cela qu'on doive négliger de parti pris tout jugement de poète sur Balzac? Bien au contraire, il faut s'y arrêter, et dans cette revision que nous avons crue nécessaire à la fin de ces essais, qu'il nous est malheureusement impossible de faire aussi complète que nous l'eussions voulu, ce serait une lacune d'omettre ces deux noms : Lamartine et Victor Hugo. L'œuvre réelle et précise de Balzac exerça-t-elle une réaction, et de quel ordre, sur ces deux représentants illustres de la poésie lyrique en France?

On ignore assez généralement qu'il existe un

livre entier de Lamartine consacré à Balzac; et de fait ce n'est que justice qu'il soit tombé dans le plus profond oubli, car on y chercherait vainement une idée sur Balzac, un aperçu d'ensemble, une de ces vues générales qui seules peuvent constituer la valeur comme la raison d'être de tels ouvrages; et si nous nous y arrêtons ici, c'est qu'il nous a paru merveilleusement significatif du retentissement qu'exerça le génie de Balzac sur un cerveau de *pur poète*. Disons mieux encore : il nous a semblé la plus magnifique illustration du fait de la prédominance en lui des *images* et d'un certain ordre d'images, sur les *concepts* généraux. Si c'était ici la place, il vaudrait qu'on s'y arrêtât longuement et qu'on l'examinât de près comme document de psychologie. Depuis la première jusqu'à la dernière page du livre, le procédé est identique et le résultat pareil : des mots, des anecdotes, des exclamations, des apostrophes, une accumulation d'éloges dénués de toute mesure et touchant sans cesse à l'hyperbole; bref la plus complète méconnaissance de l'âme littéraire de Balzac et de la portée de son œuvre : un jugement tout extérieur, et qui paraît à chaque page l'amplification d'un thème donné : — « Il avait tout en lui, grandeur de génie et grandeur

morale, immense aristocratie de talent, immense variété d'aptitudes, universalité de sentiment de soi-même, exquise délicatesse d'impression, bonté de femme, vertu mâle dans l'imagination, rêves d'un Dieu toujours prêt à décevoir l'homme... tout enfin, excepté la proportion de l'idéal au réel. » — Ces quelques lignes donnent une idée assez exacte du ton général de l'ouvrage et de la manière employée : leur caractère d'imprécision voulue fait qu'elles pourraient indifféremment s'appliquer à toute espèce de grand esprit.

Nous avons tenté autre part (1) d'indiquer les causes pour lesquelles Victor Hugo et Balzac, en dépit d'une admiration commune et réciproque, n'avaient eu en réalité aucun point de contact. Il est bien vraisemblable que, si le poète des *Choses vues* avait, comme Lamartine, cédé à la tentation d'écrire un livre sur le romancier, ce livre eût été, quoique tout différent, aussi complètement dépourvu de l'intime et véritable compréhension de son génie littéraire. Pourtant il est une chose qu'il aurait sans doute magnifiquement commentée : c'est toute la partie extérieure et de décor, la puissante, l'extraordi-

(1) Voir le chapitre de *Balzac critique*.

naire ossature de la Comédie humaine, et nous n'en voulons pour preuve que ce fragment du discours prononcé sur la tombe de Balzac, lequel, en dépit de son ton grandiloquent et volontairement oratoire, dénote une lucide conscience de la portée de l'œuvre, — il était d'autant plus généreux à Victor Hugo de s'exprimer ainsi que Balzac, à plusieurs reprises, s'était montré sévère jusqu'à l'injustice pour notre grand poète lyrique : — « M. de Balzac était un des premiers parmi les plus grands, un des plus hauts parmi les meilleurs. Ce n'est pas le lieu de dire tout ce qu'était cette splendide et souveraine intelligence. Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir, et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine : livre merveilleux que le poète a intitulé comédie et qu'il aurait pu intituler histoire, qui prend toutes les formes et tous les styles, qui dépasse Tacite et qui va jusqu'à Suétone, qui traverse Beaumarchais et qui va jusqu'à Rabelais : livre qui est l'observation et qui est l'imagination, qui prodigue le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel, et qui par moments, à travers les réalités brusquement et

largement déchirées, laisse tout à coup entrevoir le plus sombre et le plus tragique idéal (1). »

Voici que nous arrivons maintenant à une nouvelle période dans la Destinée littéraire de Balzac, correspondant à la consécration définitive de sa Renommée et à la rénovation des idées critiques. Seules en effet, les méthodes d'investigation qui allaient renouveler la critique comme elles avaient renouvelé le roman, pouvaient permettre de juger Balzac ainsi qu'il convenait de le faire, — car pour le comprendre, sinon pour l'embrasser en son ensemble, il fallait tenir compte de tout cet apport d'idées empruntées aux sciences les plus diverses, et de sensations inédites que le grand romancier avait jetées dans le courant littéraire avec une si magnifique profusion! En disant que Sainte-Beuve fut le premier à juger Balzac suivant la méthode intellectuelle appropriée à son esprit, nous devons ajouter comme correctif qu'il le fit avec tout l'ensemble des réserves et des restrictions qu'impliquait son tempérament littéraire. Singulier mélange de hardiesse et de timidité, tout à la fois emporté par une curiosité sympathique aux rénovations d'art et retenu par une crainte in-

(1) Lire aussi, dans *Choses vues*, le récit des derniers moments de Balzac.

stinctive d'aller trop loin, Sainte-Beuve offrait une part des qualités requises pour pénétrer et pour goûter la Comédie humaine : ses études scientifiques et la discipline première de son esprit l'y préparaient à merveille. Malheureusement son habituel entourage, certains de ses goûts littéraires et ses tendances classiques devenaient pour lui de pénibles entraves. Il ne faut pas oublier qu'en somme les écrivains sur qui sa critique s'est étendue avec le plus de complaisance, c'est Nodier, c'est Mérimée, c'est George Sand, c'est-à-dire en réalité les esprits les moins inventifs et les plus purement latins de son temps. Sans doute il a deviné les Goncourt, ses *jeunes amis libertins*, comme il les appelait. Sans doute encore il fut un des premiers à marquer la savoureuse originalité de Baudelaire. Mais que de réticences dans les encouragements qu'il adressait à ces artistes, et quelles réserves prudentes dans ses éloges les plus sincères en apparence!

Par certaines faces de sa nature Balzac devait inquiéter Sainte-Beuve. Ce qu'il y avait d'énorme et d'excessif dans son génie créateur, la richesse et, comme il l'écrivait, l'*opulence* de son tempérament, contrariaient l'idée préconçue qu'il se formait du grand artiste, dominant son œuvre et toujours supérieur à elle, ainsi qu'il imaginait

Gœthe. Mais rien ne donne une idée plus précise de la véritable attitude de Sainte-Beuve à l'endroit de Balzac que le jugement qu'il porta sur son style; car sans doute il le comprit ce style, il en saisit les origines et les causes physiologiques, il le goûta même au point d'en exagérer la portée novatrice, et nous ne saurions rien transcrire de plus significatif en ce qui touche la nature de Sainte-Beuve que ces quelques lignes sur la langue de Balzac : — « J'aime de son style, dans les parties délicates, cette *efflorescence* (je ne sais pas trouver un autre mot) par laquelle il donne à tout le sentiment de la vie et fait frissonner la page elle-même. Mais je ne puis accepter, sous le couvert de la Physiologie, l'abus continuel de cette qualité, ce style si souvent chatouilleux et dissolvant, énervé, rosé et veiné de toutes les teintes, ce style d'une corruption délicieuse, tout asiatique, comme disaient nos maîtres, plus brisé par places et plus amolli que le corps d'un mime antique. » — Sainte-Beuve n'apparaît-il pas tout entier dans ces quelques lignes véritablement merveilleuses, bien plutôt par leur virtualité même que par l'application qu'on en peut faire et qu'il en faisait à Balzac?

Au fond il existait une différence essentielle dans la structure de leur esprit, et c'est là ce

qu'il convient de noter en dernière analyse. Balzac — nous l'avons démontré autre part (1) avec de longs développements — arrivait par le *sentiment*, par l'afflux des émotions intérieures, à la notion de la vie et à son expression, l'œuvre d'art. Sainte-Beuve y atteignait par l'*intelligence*. L'un sentait, l'autre raisonnait : n'était-ce pas assez pour les séparer sur bien des points? Le vrai point d'entente commune entre eux était la compréhension de l'âme féminine : car Sainte-Beuve fut un *féminin* au même titre que Balzac, bien qu'avec des tendances différentes. Féminin par ses goûts, par l'intime besoin d'avoir tout contre soi les molles étoffes et le corps souple de ces êtres faibles et charmants, Sainte-Beuve comprit par imagination sympathique, bien plus il aima sincèrement quelques-unes des séduisantes figures conçues par le romancier. Il indiqua avec émotion les liens d'ardente sympathie qui devaient exister entre Balzac et « ces femmes de trente ans qui attendaient leur peintre avec une anxiété vague, tellement que quand lui et elle se sont rencontrés, ç'a été comme un mouvement électrique de reconnaissance ».

Le sens, l'intuition de la *féminéité*, voilà ce

(1) Voir le chapitre du *Style*.

qui manqua toujours à l'écrivain qui devait, continuant la méthode de Sainte-Beuve, nous donner la plus complète et la plus définitive, à certains égards, de toutes les études consacrées à l'œuvre du romancier. Taine, ce merveilleux philosophe, ce puissant logicien, dont les déductions savantes allaient percer à jour et pour la première fois les parties profondes de l'âme littéraire de Balzac, laissa tout entier inexploré le domaine de sa sensibilité amoureuse. Chose plus grave, il déclara, ou peu s'en faut, qu'il ne valait pas la peine d'être exploré. On demeure stupéfait de ne voir que trois ou quatre pages, dans sa belle étude sur le romancier, consacrées à ses types de femmes. Mais on en comprend aussitôt la raison après avoir lu cette étonnante déclaration que « le bas-bleu et la lorette sont dans Balzac les plus parfaites figures de femmes ». Ainsi la grâce et le charme prenant des douces héroïnes du « Lys », de la « Femme de trente ans », du « Curé de village », leur faiblesse et la séduction de leurs fautes : voilà ce qu'il ne soupçonna même pas ! Et pour parler franc, il ne pouvait le sentir, car il est besoin pour cela d'une âme d'*artiste spontané,* et ce fut là, si j'ose dire, ce qui lui manqua toujours.

En revanche, pour ce qui touche à la puis-

sance du génie de Balzac, à sa fougue inventive, à son universalité, Taine nous a laissé des pages incomparables auxquelles il est difficile d'ajouter quoi que ce soit d'essentiel. Il a examiné sa philosophie, avec les développements nécessairement restreints que lui imposait le cadre de son étude. Quant au style du romancier, c'est là peut-être le point où s'est le mieux exercée la pénétration de son analyse. Non seulement il ne se laissa pas rebuter par les parties lourdes ou mauvaises, mais il montra que ces parties étaient une conséquence nécessaire de sa structure intellectuelle. Ici, comme pour la conception d'ensemble du génie de Balzac, l'intuition de la grandeur, l'amour de la force, viennent éclairer l'esprit critique de Taine. Le style de Balzac, il le reconnaît, ne saurait qu'étonner et dérouter un esprit purement classique, habitué aux façons de penser que pratiquaient les hommes du dix-septième siècle; mais elles ne sont pas les seules légitimes, elles ne représentent qu'une face de l'esprit humain, et de même qu'il existe de nombreuses faces à cet esprit, il existe également de nombreux moyens expressifs : — « Il y a un nombre infini de bons styles, écrit-il; il y en a autant que de siècles, de nations et de grands esprits... La prétention de juger tous les styles

par une seule règle est aussi énorme que le dessein de réduire tous les esprits à un seul moule, et de reconstruire tous les siècles sur un seul plan. »

Non seulement Taine précise la réaction inévitable sur Balzac et sur son style de l'apport considérable et de l'infinie diversité de ses connaissances; mais il montre en outre la manière dont cet apport nouveau, au contact de l'imagination créatrice, se vivifie dans le cerveau, de quelle façon prend naissance ce style de l'*artiste* qui ne peut être comparé à aucun autre. Il caractérise très justement ce qu'est le *mot* pour l'artiste, en disant qu'il est un *éveil d'images*. Nous avons nous-même montré autre part (1) comment cet éveil d'images correspondait à la variété de son *type* et faisait la qualité de son style. Taine indique de quelle façon il réagit sur les âmes semblables. Aussi en comprend-il l'admirable souplesse et la diversité, qui lui permettent d'aller des plus ardentes descriptions des Dizains aux plus immatérielles du « Lys » ou de « Séraphita ».

En dépit de la grave lacune que nous signalions tout à l'heure, l'étude de Taine reste un

(1) Voir le chapitre du *Style*.

des exemplaires les plus justement réputés de la haute critique contemporaine, autant par la pénétration et la profondeur des aperçus que par l'unité d'esprit et la puissance de souffle qui par instants en élève le ton jusqu'à l'éloquence. Elle demeure, en somme, ce qui a été écrit de plus complet et de plus sincère sur Balzac. Depuis Taine, à vrai dire, il ne paraît pas qu'aucun travail de cette nature ait été entrepris, et pourtant, s'il est une chose qui puisse surprendre, c'est que ce grand sujet n'ait pas tenté tel ou tel écrivain que nous ne nommerons pas ici, mais qu'il est aisé de deviner.

CHAPITRE VII

LE GÉNIE DE BALZAC

Balzac *génie complet*. Prépondérance d'une idée maîtresse. Véritable sens de cette appellation : *miroir fidèle* et *grossissant* des choses de la nature. — Sa double maîtrise : *compréhension universelle* et *unité d'esprit*. — Il est le contraire d'un *spécialiste*. Rapports entre son universalité et l'idée mère de la Comédie humaine. — L'esprit *généralisateur* ou *systématique*. — Supériorité de l'artiste sur le savant.

Balzac *créateur d'art*. — Comment il a renouvelé la forme du Roman. Ce qu'était le Roman au dix-huitième siècle : un fin badinage ou un prétexte à dissertations philosophiques. — Balzac y a fait entrer la notion d'*Art* et de *Beauté*. L'art littéraire objet de culte.

Balzac a peint le *transitoire* et l'*éternel*. Romancier de *mœurs* à la fois et peintre de *caractères*. — Ses principales qualités d'artiste : Puissance et Force. Relief de ses créations littéraires. Charme et délicatesse de ses figures féminines. Son vrai domaine est la *Passion*. Ce qui lui manqua le plus : le *Goût*.

Rapprochement avec les *contemporains* : Dumas, le grand *amuseur*. George Sand : absence de sincérité. Stendhal, seul digne de compter auprès de lui.

Son *influence* sur l'art moderne. — Le mouvement *réaliste* : Gustave Flaubert. M. E. Zola. — Sa prétendue filiation avec Balzac. Il ne lui tient en rien. Les disciples de M. Zola.

Le Roman *russe* est sorti de Balzac : en quoi il lui ressemble ; en quoi il en diffère.

La littérature *idéaliste* et la littérature *mystique* en France.

L'influence de Balzac s'indique surtout comme une *influence d'avenir*.

Génie complet : ce sont bien là, semble-t-il, les

mots qu'il convient de prononcer pour caractériser l'effort créateur du plus touffu, comme aussi du plus puissant entre tous les écrivains français de ce siècle. Aussi bien ne faisons-nous, lorsque nous les appliquons à Balzac, que reprendre, en vue d'une généralisation plus haute, les conclusions partielles auxquelles nous avait déjà conduit l'examen successif des principales faces de son talent. Le cycle d'études tentées dans ces Essais, qui s'ouvrait sur la conception d'ensemble de la Comédie humaine, pour aboutir à sa philosophie, laquelle régit et domine son œuvre, nous fait toucher du doigt une fois encore, à l'occasion d'une gloire littéraire, non certes la plus pure mais la plus éclatante, ce criterium indiscutable de toutes les souverainetés intellectuelles, à savoir, l'influence despotique d'une idée maîtresse sur une existence. C'est pour l'avoir éprouvée cette influence, sinon dès l'origine de sa production d'artiste, du moins à l'époque où il acquérait la pleine conscience de sa force et du rôle qu'il avait à tenir, que Balzac s'éleva au rang supérieur que la critique moderne s'accorde à lui attribuer, et que ratifieront sans nul doute les générations à venir.

Génie complet, avons-nous dit. Ceci demande explication et vaut qu'on s'y arrête. Si l'on

entendait par là un certain *idéal de perfection littéraire* résultant d'un équilibre heureux des facultés, rien ne serait plus faux : son tempérament et sa fougue de créateur étaient exclusifs de toute idée d'eurythmie dans le jeu des facultés intellectuelles : excessifs tout au contraire et débordant le cadre, ils tiraient leur raison d'être de cet excès même, et leur force résidait en lui. Mais si nous attribuons aux mots un autre sens, si nous envisageons l'artiste ainsi que le miroir où se reflètent les choses de la nature, et que nous mesurions sa maîtrise à sa puissance d'exactitude et de grossissement, alors nous devons dire qu'ils conviennent bien à Balzac, car il fut un miroir rigoureusement fidèle et merveilleusement grossissant. Fidèle, en ce sens que, dans l'innombrable variété des sentiments qui composent l'âme humaine, il n'y en eut pas un qui lui demeurât inconnu, pas un, de ceux qui valent qu'on s'y arrête, dont sa pénétration d'observateur ne lui marquât l'intérêt. Grossissant enfin, puisque dans la peinture qu'il nous a laissée de la vie, l'imagination du poète a su transposer la réalité et mettre en leur valeur les éléments épars que cette réalité lui présentait !

Sa double maîtrise tint donc à ce qu'il eut de

la vie une compréhension universelle, subordonnée à une idée lui communiquant l'unité. Les choses de la nature lui apparurent ainsi qu'un ensemble de forces, intimement unies, dans un rapport de dépendance éternelle et de réaction continue les unes à l'égard des autres, et il lui sembla que l'artiste, ayant pour mission de les peindre, ne pouvait être incomplet sans risquer d'être infidèle. Il eut cette faculté rare de voir des masses et des ensembles, de ne jamais envisager les âmes indépendamment des circonstances parmi lesquelles elles se développent, non plus que des âmes voisines qui contribuent à les modeler. Tout porte à croire que, lorsqu'il peignait une âme séparée, isolée dans l'existence par une destinée d'exception, il avait commencé par l'imaginer au milieu de circonstances normales, autrement dit qu'il concevait ce qui aurait pu être, avant de décrire ce qui était. Les artistes de second ordre et de simple talent s'attachent, dans la nature, aux seules faces de la réalité qui conviennent à leur tempérament, et comme ce tempérament est exclusif, leur art se manifeste incomplet. Ils peignent bien ce qu'ils voient, mais ne savent peindre que ce qu'ils voient. Encore pourrait-on dire avec justesse que, si habiles qu'ils soient dans leur spécialité, ils n'y

atteindront jamais à la puissance et à l'intensité de celui qui, sentant toute la nature, s'applique à la décrire en sa diversité. Et certes nul mieux que Balzac, ne pourrait servir à confirmer cette thèse, lui qui, peintre inégalé des masses et des ensembles, apparaît à certaines heures un spécialiste incomparable.

Quant à l'idée maîtresse qui domine son œuvre, examinée comme elle l'a été au début de ces Essais (1), elle se relie intimement à sa conception de la vie comme à sa philosophie. Et ici encore éclate le caractère d'universalité que nous remarquions en toutes les manifestations de cet esprit. N'est-ce point parce qu'il eut une vision complète de la nature que Balzac se trouva un jour nécessairement conduit à relier entre elles les conceptions particulières sorties de son puissant cerveau? Et n'est-ce pas aussi parce que les rapports qui les y unissaient, au préalable et sans qu'il s'en doutât, offraient une parfaite concordance, qu'il nous a été possible, en même temps que nécessaire, de dégager de son œuvre une philosophie coordonnée dans ses origines et dans ses conclusions? Balzac est tout entier dans cette philosophie, celle-ci résumant un *esprit*, c'est-à-

(1) Voir le premier chapitre des *Essais* sur la préface de la Comédie humaine.

dire une façon personnelle de prendre la vie et les choses. Depuis ses *idées mystiques* et son *concept de l'amour idéal,* qui représentaient les aspirations supérieures d'une âme avide d'absolu, jusqu'à l'ensemble de ses idées sociales, avec leurs multiples applications à la direction des affaires du monde, en passant par sa théorie de la volonté, nous l'y avons vu cet esprit, *un* et *complexe* tout à la fois. Sous l'infinie variété des phénomènes humains, matière d'observations et de rêves, il nous est apparu *généralisateur* ou mieux *systématique,* englobant dans un même cadre qui rehaussait étrangement leur portée des phénomènes isolés par la réalité ; et grâce à l'effort combiné de l'artiste et du philosophe, il a su leur communiquer la vie tout en dégageant leurs lois directrices. C'est bien en ce sens, et quand il lui est donné d'atteindre à ce double résultat, que l'artiste se révèle au premier rang entre tous les hommes qui ont voué leur existence à la contemplation. Supérieur au savant, qui ne dispose, pour exprimer les vérités fondamentales que de définitions arides et de termes abstraits, supérieur également au pur philosophe, qui se voit contraint de les échafauder en systèmes et d'imposer une limitation trop précise à sa pensée, l'artiste apparaît bien, comme

nous le disions, le plus fidèle miroir de la nature. Il crée la vie à l'image de celle-ci : il devient en quelque façon son émule et son rival, car il possède seul le secret de raviver au cœur de ses semblables, en les concentrant dans un effort total, les émotions poignantes et mystérieuses dont le germe avait été déposé en eux par le spectacle des choses réelles.

Et maintenant, si nous tentons de résumer l'effort de Balzac dans le domaine propre du roman, nous allons voir comment il fut, au sens strict du mot, un *créateur d'art*, comment il renouvela une forme épuisée et, après lui avoir communiqué la vie, sut lui donner la plus large extension qu'elle pouvait comporter. Lorsqu'on songe à ce qu'était auparavant le roman, à ce que le dix-huitième siècle en avait fait et à ce que Balzac devait en faire par la suite, n'est-il pas légitime de conclure qu'il lui conquit *droit de cité* dans le domaine de l'art? L'esprit moitié léger, moitié raisonneur du dix-huitième siècle s'en était servi comme de prétexte à fin badinage, ou bien comme de cadre à dissertations philosophiques. Les spirituels contes de Voltaire et les récits plus lourds, mais aussi plus substantiels de Diderot (1)

(1) Se reporter au *Candide* de Voltaire et à *Jacques le Fataliste* de Diderot.

sont des exemplaires achevés du double rôle qu'on lui faisait tenir alors. Mais, qu'il fût l'expression des tendances raisonneuses et logiques, ou bien du léger badinage d'alors, il n'apparaissait en tout cas que comme une distraction, comme un amusement, et la notion d'art ou de beauté en était complètement absente. C'est pour lui avoir restitué son véritable caractère en lui assignant la plus haute mission, pour l'avoir envisagé comme un *art*, le plus souple et le plus large, grâce auquel pouvait être exprimée *toute la vie* sous ses faces les plus diverses, que Balzac nous semble bien mériter, à nous autres juges de cette fin de siècle, le rang exceptionnel que nul aujourd'hui ne lui conteste. Habitués à considérer les choses par leur côté sérieux et grave, nous avons transporté ce pli dans l'ordre de la contemplation, et l'art nous est apparu de plus en plus, avec la progressive diminution des autres croyances, comme un objet de culte destiné à tenir la place, chez les âmes élevées, des religions d'autrefois.

Par-dessus tout, nous savons gré à Balzac du sérieux avec lequel il le traita, des hautes préoccupations qu'il y montra. Et de fait la conception qu'il en eut était bien l'opposé de celle qui avait cours au siècle précédent. Il

n'existait pas d'*art littéraire*, à proprement parler, dans notre dix-huitième siècle français, car la religion du Beau, telle qu'on devait la pratiquer par la suite, n'était pas encore connue chez nous. Ce fut là le grand apport de l'esprit germanique dans nos races latines, et, parmi tous les écrivains qui y contribuèrent, de Gœthe principalement. L'objectif de beauté sans cesse présent à ses regards, qui faisait intervenir dans chacune de ses œuvres le souci de l'artiste avant même celui de l'écrivain, eut une influence maîtresse et véritablement rénovatrice sur l'évolution littéraire. Son premier retentissement chez nous se fit sentir dans les productions de Chateaubriand; mais ce n'était là que le point de départ d'une esthétique qui allait avoir pour conséquence de renouveler la Poésie et le Roman. De plus en plus, l'étude sincère de l'âme et la confession du *moi* allaient prendre une place prépondérante dans les manifestations littéraires, et leur donner une importance qu'on ne leur avait pas encore connue. Balzac pour sa part sentit et comprit merveilleusement ce que pouvait devenir le Roman sous l'action de ce souffle nouveau : il entreprit son œuvre, convaincu de la portée et du retentissement qu'elle devait avoir, fort d'une croyance qu'on peut

légitimement qualifier de religieuse, et nous n'en voulons pour preuve que les paroles inscrites sur le socle de la statue de Napoléon qu'il avait toujours devant lui, paroles que ne suffirait point à justifier l'excès même de ses ambitions : — « Ce qu'il n'a pu accomplir par l'épée, je l'accomplirai par la plume. »

Il les avait écrites de sa main, et nous y voulons voir avant tout l'expression enthousiaste d'une foi sans restriction en la toute-puissance d'un art dont il pressentait l'avenir. Si démesuré qu'ait été son orgueil, — et l'on sait de lui des traits sans analogues connus, — elles nous semblent bien, ces paroles, un hommage adressé à l'art lui-même plutôt qu'à son propre génie. Il vit en cet art renouvelé du Roman, grâce à son admirable souplesse et à l'infinie diversité de ses formes, tout un trésor de moyens expressifs correspondant aux nuances également innombrables des sentiments ; et non content de les voir, il sut en tirer parti. Son champ d'action fut l'*âme humaine,* et l'on peut dire qu'il y remporta des triomphes plus durables que ne furent, dans l'ordre des réalités, ceux du héros auquel il se comparait. Fidèle au programme qu'il s'était tracé par avance, il peignit la passion dans ce qu'elle offre à la fois de *transitoire* et d'*éter-*

nel, car il unit deux maîtrises, celle du romancier de *mœurs* et celle du peintre de *caractères*. Dans la transcription littéraire qu'il nous laissa des mœurs de son temps, il sut tracer l'image attirante d'une société dont il avait subi le charme, tout en reconnaissant l'insuffisance des assises sur lesquelles elle reposait. Peintre des élégances aristocratiques, il esquissa des portraits de jeunes hommes et de femmes aux prises avec la passion, en y mettant tout l'amour dont son cœur de poète était capable. Il décrivit les luttes tragiques des intérêts en conflit, et nous laissa, dans le monde des grandes affaires comme dans celui de la petite bourgeoisie se débattant pour arriver à la fortune, des portraits d'une intensité cruelle et puissante, douloureuse le plus souvent et obsédante pour l'esprit qui les a une fois contemplés. Enfin il pénétra l'âme des simples, découvrit leurs instincts frustes et primitifs et sut faire parler le peuple comme on ne l'avait pas tenté avant lui. Qu'eût été tout cela pourtant, s'il s'était borné à la seule description des mœurs, telles que les offrait à son œil d'observateur la société qui posait devant lui? Un tableau brillant sans doute, aux couleurs éclatantes, mais d'une solidité douteuse, et risquant fort pour l'avenir de ne présenter d'intérêt qu'au

regard du curieux ou de l'historien qui cherche à reconstituer un milieu à l'aide de documents écrits. Son œuvre ne se dresserait pas devant nous avec le caractère de durée qui nous frappe par-dessus tout ; elle donnerait l'impression d'une chose morte, tandis qu'elle est bien une chose *vivante*, et d'une intensité de vie que le temps n'a pu atteindre. C'est que, par delà les mœurs, il pénétra jusqu'aux *caractères :* il sut dégager de chaque passion maîtresse les traits communs qui s'y retrouvent à tous les âges et dans toutes les grandes œuvres des littératures ; il opéra, pour tout dire en un mot, cette *simplification* que nous indiquions autre part (1) comme la condition première de toute haute figure esthétique, et sans laquelle il ne saurait y avoir de durée pour l'œuvre d'art.

Il eut la puissance et la force, ces caractéristiques des génies supérieurs, qui leur permettent de dresser debout les êtres de vie violente et passionnée, créatures d'exception. Dans ce domaine, nul ne le dépassa et bien peu l'approchèrent. Ses détracteurs, même les plus audacieux, durent s'incliner et reconnaître la fougue de son invention, par laquelle il marchait de

(1) Voir, dans le chapitre de *Philosophie et idées générales*, le développement sur l'*amour social*.

pair avec les plus grands artistes. Ses *Personnages excessifs* ont pris le relief des types littéraires consacrés par le temps, et se citent à l'égal de ceux-ci, pour symboliser les passions qu'ils incarnent : Hulot, Grandet, Vautrin, Goriot, sont aujourd'hui classiques, au même titre que leurs aïeux illustres : Othello, Iago, Lear, Richard, et si l'on mesure à sa fortune littéraire la valeur d'un type de poésie ou de roman, il faut convenir que les siens ne le cèdent guère en célébrité à ceux que nous avons nommés. Il eut aussi, quoi qu'on en ait pu dire, le charme et la délicatesse, pourvu toutefois qu'on les restreigne à sa compréhension du génie féminin, car il ne rencontra pas d'autre terrain où les appliquer; mais là du moins ils eurent tout leur emploi et donnèrent naissance à ces êtres de douceur qui nous attirent par sympathie douloureuse et nous retiennent en des liens de tendre pitié. Moins classiques et moins célèbres que les grandes figures d'énergie virile, elles offrent cependant, aux âmes éprises d'intimité, la séduction mystérieuse des demi-clartés et des rêves entrevus. Ces deux faces extrêmes de son talent lui permirent de dramatiser la vie par le contraste et d'atteindre au plus haut degré d'émotion passionnelle. Aussi son véritable domaine reste-t-il

celui de la *Passion*, et il n'apparaît jamais plus fort qu'aux heures où il est le plus passionné. Pareil en cela à tous les artistes de grande race, la source inépuisée de son génie et de ses œuvres fut une sensibilité toujours jeune et vibrante, conservant sa fraîcheur et sa force de réaction en présence du spectacle éternellement nouveau pour elle des luttes de l'âme, y mettant son amour et sa complaisance. Ce qui lui manqua le plus, ce fut le *Goût*, si l'on veut dire par là qu'il n'observa pas toujours la mesure dans l'invention des idées et des sentiments, non plus que dans leur expression, qu'il fut surabondant et prolixe, fatigant à maintes reprises et rebutant pour les esprits qui estiment avant tout la belle ordonnance des lignes et l'heureuse distribution de l'œuvre. Mais ceux-là seuls s'en sont plaints, et du moment qu'on le comprend en son entier, on ne songe plus à lui tenir rigueur, puisque ce défaut tenait à l'excès même de son génie, inévitable rançon de facultés plus hautes!

Lorsqu'on le compare aux romanciers contemporains que la renommée lui opposa, on demeure surpris qu'un parallèle ait pu s'établir entre eux et lui. Ils étaient, je ne dirai pas si inférieurs, mais plutôt si *différents*, par la nature

et la qualité de leurs œuvres, qu'on a quelque peine à s'expliquer le rapprochement. Voici Dumas par exemple, dont la réputation fut égale et peut-être supérieure en son temps à celle de Balzac. Que reste-t-il aujourd'hui de ses innombrables et trop faciles productions? Surtout, quelle influence aura-t-il exercé? Lui-même à coup sûr n'avait pas d'aussi ambitieuses visées. Son esprit mobile et inconsistant ne cherchait qu'à plaire, et il eut bien, à son époque, le genre de faveur qu'il souhaitait. Fécond et prestigieux entre tous les amuseurs publics, il ne fut jamais autre chose qu'un *amuseur*, et si peut-être à certaines heures il comprit la vanité tout comme l'insuffisance d'un rôle qu'il tenait si bien, il n'eut ni la force ni le sérieux nécessaires pour s'élever à un autre. Le public d'ailleurs, qui applaudissait à ses succès, n'était-il pas complice de l'écrivain, en accueillant pareillement des œuvres puissantes et durables comme celles de Balzac, et des inventions faciles comme celles de Dumas? C'est que la notion d'art, dont nous parlions tout à l'heure, en montrant qu'elle fut un apport exclusif des littératures du Nord parmi nous, cette notion, rénovatrice des moyens et du but des œuvres de l'esprit, n'avait pas encore réagi sur le goût du public pour

modifier ses jugements et lui permettre de distinguer les genres. Sans doute elle avait eu prise sur quelques rares esprits, mais elle demeurait étrangère à la masse des lecteurs. Toujours est-il qu'il y eut un moment où l'art de Balzac fut confondu avec l'industrie de Dumas, où la psychologie profonde et délicate de l'un put être comparée au romanesque arbitraire de l'autre, un moment enfin où leurs deux noms prononcés avaient une signification presque identique. Le temps a fait bonne et décisive justice de cet accouplement par trop inégal. Les juges d'aujourd'hui — entendons ceux qui comptent — ont rangé Balzac parmi les artistes, Dumas parmi les amuseurs, distinction analogue, dans le domaine du roman, à celle qui, pour les productions du théâtre, s'impose entre un dramaturge puissant et un simple vaudevilliste !

En ce qui concerne George Sand, le jugement des contemporains était plus difficile à réformer. Celle-là du moins avait de légitimes prétentions au sérieux : ses peintures douloureuses et souvent pathétiques des souffrances de l'amour lui avaient valu une réputation qui paraissait inattaquable de pénétrante observatrice du cœur humain. Ses héros, tantôt mélancoliques et résignés, tantôt violents et révoltés, avaient su

gagner la faveur par leur accent tragique, leur attitude constamment tendue, à ce point qu'ils exercèrent, pendant plus d'un demi-siècle, une fascination puissante sur l'esprit des lecteurs. Ils s'adressaient à la partie sentimentale de l'être, exploitant ce vague à l'âme que recèle au fond d'elle-même toute créature tant soit peu romanesque, et, par des moyens le plus souvent étrangers à l'art, conquéraient la sympathie. Il ne fallut rien moins que la réaction intransigeante du Roman dans le sens de l'observation précise — et ce fut un de ses principaux bienfaits — pour que l'on découvrît enfin ce qu'il y avait de faux et d'insuffisant dans leur psychologie, de creux et d'ampoulé dans leurs déclamations humanitaires, surtout de peu sincère dans leurs revendications. On reconnut alors l'irrémédiable monotomie des formules toutes faites qui sortaient de leur bouche, et que, parmi cette innombrable quantité de personnages construits d'après des modèles uniformes, pas un sans doute ne subsisterait qui contînt assez d'humanité profonde et vraie pour symboliser une passion maîtresse !... Quant à Stendhal, seul vraiment digne, par ses dons merveilleux de psychologue, de compter auprès de Balzac, il demeurait profondément inconnu, sauf de

quelques rares admirateurs, et devait rester ignoré longtemps encore. Le caractère exceptionnel et souverainement original de son talent allait imposer à ses œuvres une longue période de défaveur, et l'heure de la réparation ne devait venir que trente années après sa mort. Du moins fut-elle éclatante, et l'influence que ses écrits exercent sur la génération présente n'est qu'une équitable réparation envers sa mémoire.

L'*influence!* voilà ce qu'il faut examiner en dernière analyse, lorsqu'on tente de marquer le rang précis d'un artiste dans le domaine de son art. Quelle influence exerça-t-il sur les écrivains qui, venant à sa suite, cherchèrent dans ses œuvres des enseignements et des exemples? Quelle que soit la nature de sa séduction, bienfaisante ou néfaste, il importe de la connaître, car elle complète son portrait et le fixe de manière définitive. L'école française du Roman qui fit suite immédiate à Balzac fut l'école réaliste, et son premier représentant, par la date aussi bien que par l'importance, Gustave Flaubert. Elle ne pouvait manquer, se piquant de rigueur dans l'observation psychologique, d'admirer en Balzac la profonde humanité des personnages, la sincérité de l'observation, et l'in-

tensité passionnelle des types littéraires. Flaubert sans doute fut le premier à reconnaître ces qualités; mais le hasard l'avait fait, et par son tempérament, et par ses théories d'art, radicalement opposé à Balzac; il appartenait — nous y avons insisté autre part — à la catégorie des *visuels*, Balzac à celle des *sentimentaux*, c'est-à-dire que chez l'un c'était la réviviscence des images externes, chez l'autre celle des images intérieures, qui prédominait (1). Cette raison eût suffi à établir entre eux une infranchissable barrière, puisqu'ils se trouvaient affectés différemment par les choses de la nature. Mais il en faut ajouter une autre, présentant une importance bien plus saisissante. Flaubert, on le sait, avait des théories d'art d'un dogmatisme absolu et, notamment en matière de style, faisait preuve d'une intransigeance qui était allée croissant avec l'âge : c'est à cette cause surtout qu'on doit attribuer l'injustice des jugements de Flaubert sur Balzac, tels qu'on les trouve dans sa correspondance. Nul doute qu'aux premières phases de sa formation littéraire, et lorsque ses facultés critiques n'avaient pas encore été altérées par l'étroitesse de doctrines exclusives, nul doute

(1) Voir dans notre chapitre du *Style* le développement de cette idée

qu'à cette époque il ait compris la portée de son œuvre. A vrai dire pourtant, il n'était pas fait pour l'apprécier ni pour subir son influence : ce talent merveilleux, mais d'inspiration lente et difficile, apparaissait trop contraire au génie fécond, d'inépuisable invention, qu'était Balzac.

En se transformant pour évoluer vers la formule naturaliste, le roman français prétendit se rattacher à lui. Par la plume du plus autorisé comme du plus célèbre de ses représentants, M. E. Zola, il se réclama de ce grand nom. Avec une insistance et un acharnement dont on trouve la trace dans ses œuvres critiques (1), sa filiation avec Balzac y est proclamée solennellement, et les préoccupations de science positive que M. Zola souligne avec orgueil dans ses œuvres personnelles lui servent de point de départ pour soutenir sa thèse. Nous avons tenté de faire justice de cette première prétention (2). Il nous reste à montrer, au simple point de vue *artistique*, quelle différence profonde, et dans le tempérament et dans l'esthétique, sépare l'art de Balzac

(1) Voir les *Romanciers naturalistes*, *Documents littéraires*, le *Roman expérimental*.

(2) Se reporter à l'étude sur la Préface de la Comédie humaine, dans les premiers Essais, et au chapitre de *Philosophie et Idées générales*, dans ce volume.

de celui de M. Zola. Ce dernier empruntait à Flaubert son souci de réalité; mais il se trouvait que jamais artiste n'avait été moins fait pour représenter l'art réaliste que M. Zola. Imbu de ce romantisme qui convient à la nature extérieure et pittoresque des Méridionaux, il débuta par des œuvres où éclatait à un si haut degré la note romantique de son talent, qu'il apparaissait désormais impossible qu'un romancier de cet ordre devint jamais le naturaliste pur qu'il s'est efforcé d'être par la suite. Il offrit cette rencontre singulière d'un tempérament romanesque, amoureux de coloris autant que quiconque à l'époque de Théophile Gautier et d'Alfred de Musset, et d'un milieu mental nettement positiviste, si bien que, grâce à la réunion de ces deux causes, son art se développa dans le sens du *Réalisme outré*. Or cet excès même suffit à indiquer qu'il n'a pu incarner la forme vraie du réalisme. Qu'est-ce qui différencie la réalité de l'idéalisation? Est-ce que tout ne provient pas d'une même source? Est-ce que nos sensations ne sont pas l'unique matière pour l'artiste? Seulement, si l'expression des documents sensationnels est la matière de tout réalisme, l'idéalisation consiste forcément à ne retenir, dans le tableau des sensations correspondantes, que certaines nuances spéciales qui,

par le fait qu'on les envisage seules, prennent un relief, une saillie incomparable, et, tout en demeurant *réalité*, deviennent de la réalité *quintessenciée*, de l'idéalité par conséquent! M. Zola n'a pas procédé autrement. Qui donc pourrait soutenir que dans son œuvre on trouve la trace de toutes les sensations de la vie? C'est une remarque banale, bien souvent faite, qu'en vertu d'un parti pris et d'un système formulé par tempérament autant que par esthétique, M. Zola a éliminé de la vie tout ce qui échappait à ses prises un peu lourdes, tout ce qui offrait un caractère d'affinement, de délicatesse fuyante, et n'a retenu que les matériaux les plus pesants. Tandis que le romancier idéaliste ne retient au contraire, pour ses observations, que les faits intérieurs les plus raffinés, les états d'âme les plus rares, M. Zola a mis toutes ses complaisances dans la description du côté physique de l'amour. Dans la femme passionnée, il a vu surtout l'*animal* et la *prostituée,* et dans le milieu humain il s'est consacré de préférence à la peinture des bas-fonds populaires. Mais, parce qu'au lieu de choisir des sphères élevées il se confinait dans les régions les plus terrestres, parce que, procédant comme les Idéalistes par *élimination*, il écartait l'exquis au lieu d'éliminer le trivial, il s'est

baptisé *Réaliste*, et même, par un instinct secret, il a préféré l'étiquette de *naturaliste*, à laquelle des critiques bien avisés ont substitué celle de *Brutaliste*, synonyme d'*idéaliste à rebours*. Il avait désormais élu sa province dans l'art, et subi la loi de son tempérament combiné avec son éducation. Cette province, il a proclamé qu'elle était le domaine entier de l'art, et cette loi particulière, il a soutenu qu'elle était la loi du développement littéraire moderne. Prétention insoutenable, que les faits se sont chargés de démentir!

Par cette attraction invincible qu'exercent toutes les fortes personnalités, il avait groupé autour de lui un cénacle d'écrivains qui tentèrent de prendre au sérieux les principes du maître, de les poser en dogme supérieur qui devait régir leur développement personnel. Combien instructif apparaît leur exemple! Les uns, simples copistes, n'ont abouti qu'à produire quelque œuvre de scandale qui, n'étant pas suivie, comme chez M. Zola, d'une remarquable série, n'a retenu, des qualités du maître, que le côté choquant, sans conserver aucun des autres. Les seconds ont végété dans la production d'illisibles platitudes qui tentèrent en vain de s'imposer à l'attention, grâce à l'engouement d'un jour, et n'ont

réussi à mériter les suffrages d'aucun artiste véritable. Le cas décisif est sans contredit celui du cerveau le plus remarquable de toute cette phalange, M. Huysmans. Cantonné d'abord par son admiration pour M. Zola dans le domaine des réalités brutales, il s'y évertue de tout son talent par les œuvres que l'on sait (1). Bien vite il s'aperçoit combien cet horizon est restreint; en fouillant les réalités, il arrive aux faits d'âme, et ce roman si curieux d' « A rebours » montre l'envahissement des préoccupations psychologiques. Une fois lancé dans cette voie, il ne saurait s'arrêter : il néglige la réalité brutale, et, comme M. Zola l'a habitué à confondre avec elle la vie elle-même, c'est la vie qu'il déserte aujourd'hui, pour s'adonner éperdument aux imaginations mystiques (2).

Ainsi les disciples directs nous ont démontré, par leur évolution, le vice radical de la conception maîtresse. Les lecteurs, déçus par l'insuffisance de cette littérature, se rejetèrent vers les écrivains étrangers, et de cette disposition d'esprit sortit la vogue du Roman russe. C'est là un des phénomènes les plus dignes d'attention dans l'art littéraire moderne. En Russie, l'enthousiasme pour

(1) « *A vau-l'eau* », « *Les sœurs Vatard* ».
(2) « *Là-Bas* ».

Balzac, dont sa biographie nous fournit de nombreuses preuves (1), avait fait de lui le représentant, non seulement du Roman français, mais de toute la littérature d'imagination occidentale. Ses œuvres, lues avec passion, demeuraient le modèle qui, plus ou moins consciemment, s'imposait à l'universelle attention. Selon leurs qualités individuelles, les romanciers russes suivirent ses enseignements et furent fidèles à ses exemples, par cette grande qualité surtout qui est l'observation *intégrale* de la vie, caractéristique du réalisme de Balzac. Ce réalisme suppose, contrairement à ce que nous disions tout à l'heure des procédés d'idéalisation, que tout, dans l'apport des sensations, est *poussé en valeur d'art,* et que par suite la vie se transpose dans l'œuvre

(1) Voir sa correspondance avec Mme Hanska. — « La « Gloire, disait-il un jour, à qui en parlez-vous ? Je l'ai connue, « je l'ai vue. Je voyageais un jour en Russie avec quelques « amis. La nuit vient, nous allons demander l'hospitalité à un « château. A notre arrivée, la châtelaine et ses dames de com- « pagnie s'empressent. Une de ces dernières quitte, dès le pre- « mier moment, le salon, pour aller nous chercher des rafrai- « chissements; dans l'intervalle on me nomme à la maîtresse « de maison; la conversation s'engage, et quand celle des « dames qui était sortie rentre, tenant le plateau à la main « pour nous l'offrir, elle entend tout d'abord ces paroles : — « Eh bien! monsieur de Balzac, vous pensez donc? » — De « surprise et de joie, elle fait un mouvement, elle laisse tomber « le plateau de ses mains, et tout se brise. N'est-ce pas là la « Gloire ? »

esthétique, plus colorée seulement, mais bien semblable à ce qu'elle apparaît à notre conscience quotidienne. Procédé d'art infiniment plus difficile que l'autre — car il suppose une incomparable vigueur, une énergie d'ensemble capable de soulever toute une masse vivante. La maîtrise de Balzac y excelle à ce point que ce n'est pas critiquer les romanciers russes que d'affirmer qu'ils ne l'égalèrent jamais. Il suffit de prendre une œuvre de Tolstoï, « Anna Karénine » par exemple, en suivant le développement des observations de l'auteur sur la société russe, pour y constater une différence évidente avec tel autre roman de Balzac. Balzac sait se détacher du milieu social dans lequel il vit, pour se placer au point de vue du philosophe et de l'historien, dominer son époque, et trouver dans sa propre pensée cet élément nécessaire de toute connaissance : la *comparaison,* qui permet de saisir toutes les faces de l'objet étudié. L'auteur « d'Anna Karénine » est un Russe qui suppose connue la société russe et l'aristocratie de son pays : il ne songe pas plus à les décrire que nous ne songeons à analyser l'air que nous respirons. Balzac au contraire a peint la Restauration avec un luxe de détails vivants qui égale l'attention la plus éveillée d'un artiste de nos jours peignant une époque disparue. Un

autre point différencie également les romans russes des livres de la Comédie humaine : c'est ce souci du clair-obscur de l'âme, des états de pénombre de la volonté (1), que le poète des Forces et des Passions ne pouvait connaître, porté qu'il était naturellement à saisir ces forces en leur plus extrême tension, en ces états de crise et d'action excessive qu'il se complaisait à décrire. Tels qu'ils étaient, les romans russes conservaient cette saveur des romans de Balzac, le *goût de la vie,* et rien n'était plus naturel que leur succès, s'affirmant ainsi qu'une protestation contre le naturalisme de l'école de Médan.

Une autre protestation, indigène celle-là, se produisait au même moment : c'était l'éclosion de la littérature *idéaliste,* et, à la même heure, de la littérature *mystique.* Et ceci va nous être l'occasion de marquer, comme devant être surtout d'*avenir*, l'influence de Balzac sur l'évolution du roman. Au grand mouvement dans le sens de la réalité qui avait entraîné la littérature vers l'observation brutaliste dans la seconde moitié de ce siècle, il était naturel que répondît une réaction idéaliste, en vertu d'une loi de balancement vingt

(1) Voir le personnage de *Litvinof* dans *Fumée,* de Tourguéniev.

fois vérifiée, que Taine fut l'un des premiers à formuler. Cette dernière, non plus que la précédente, ne peut se réclamer de Balzac, ni lui être attribuée en filiation directe. Chacune ne représente qu'une face de ce génie dont nous avons tenté de saisir l'ensemble, et qui incarne tout un faisceau de tendances que l'on pourrait qualifier d'égales au faisceau des tendances de l'univers. — « *Majestati naturæ par ingenium.* » — Mais, à l'heure présente, il est permis de croire que ce mouvement idéaliste ne sera pas une réaction pure et simple, en sens inverse, s'opposant dans tous ses termes au mouvement antérieur et destiné par conséquent à ne représenter qu'un effort très éphémère, bientôt suivi de retour. Cet avenir, qui est celui de tous les mouvements littéraires dans lesquels ne s'introduit aucun élément nouveau, ne sera sans doute pas celui du roman, tel qu'il se dégage à l'heure actuelle. En effet, on y peut remarquer quelque chose d'inaperçu jusqu'alors, et dans les aspirations, et dans l'effort tenté.

Rien ne fait mieux ressortir ce qu'il y a de nouveau dans l'idéal d'art des générations jeunes, que leur attitude à l'égard d'œuvres comme celles qui s'inspirent de la pure tendance idéaliste. A côté de l'admiration très légitime suscitée dès

l'origine par la qualité tout à fait supérieure de certaines d'entre elles, par ce haut souci de vie intérieure qu'elles impliquent, s'est marquée une défiance très nette, une sorte d'insatisfaction suffisant à révéler que la formule proposée ne répond pas complètement à l'ensemble des préoccupations contemporaines. C'est qu'en effet, lorsqu'un mouvement littéraire se dessine, le phénomène le plus constant au début est l'absorption de tous les esprits dans la forme en croissance; le fait par conséquent que l'on ne s'est pas tenu à des œuvres comme celles dont nous parlons, indique suffisamment qu'on attend autre chose. Quelle est-elle donc cette lacune reconnue en de tels ouvrages? Ce qui choque en eux, c'est leur caractère *abstrait,* leur idéal trop délicat, trop immatériel, cette trame trop ténue du roman, qui fait qu'un petit nombre de sentiments d'ordre exceptionnel s'y développent isolément tout en hauteur, sans souci des autres, de la végétation qui demeure tout au bas, rampante. A cet art si distingué, une qualité manque : il ne donne pas le sentiment profond de la *vie.* Il est exquis, mais pas assez intense. Or la vie, c'est là, semble-t-il bien, la préoccupation maîtresse de la génération qui vient. Sens de la vie, entendons par là la compréhension et le goût de l'ensemble

des phénomènes naturels, avec ce qu'ils comportent de sensations rudes et fortes, avec ce qu'ils récèlent d'images compliquées et de pouvoir de rêve.

La conviction que la réalité constitue un ensemble très touffu dont toutes les parties s'entremêlent et se relient, voilà ce qui, à l'heure actuelle, paraît dominer dans l'âme des nouveaux venus. De même qu'au début du mouvement réaliste nous étions obsédés par ces expressions trop souvent répétées : *document exact*, *observation crue*... et que l'on ne pouvait ouvrir une revue ou un journal sans y trouver des professions de foi de cet ordre, aujourd'hui de même on rencontre ce mot de *vie* à toutes les pages des productions actuelles, et du vœu littéraire qui s'y rattache on est amené à conclure que c'est la *réalité intégrale* qui aura gain de cause, avec ce qu'elle contient de promesses, avec ce qu'elle implique de difficultés, avec une autre chose encore bien digne d'être notée : le *pouvoir d'enseignement* qui en découle, ce secret d'énergie qui semble, aux jeunes gens de nos jours, se cacher comme un trésor : le trésor de la volonté retrouvée, de la force intérieure restaurée, par-dessous l'observation lucide, délicate mais complète, des phénomènes de la vie... Or,

n'est-ce pas l'art même de Balzac qui apparaît ici le modèle? Il suffit de comparer telle œuvre de Balzac et tel roman moderne, ceux par exemple qui se réfèrent à l'observation des créatures appartenant à l'élite sociale, pour être frappé de l'opposition existant jusqu'au contraste dans les procédés et dans la conception même de l'art. L'écrivain moderne nous offre l'analyse très subtilement prolongée d'un sentiment qui va s'étendant jusqu'à s'exténuer, tandis que Balzac nous en donne la synthèse, cette végétation luxuriante et touffue, pareille au taillis des forêts, cause que, derrière ses plus aristocratiques personnages, derrière ses créations aux contours les plus fins, comme Claire de Beauséant, tout un monde mouvant de figures vivantes s'agitera, tout le monde de la politique, tout le mouvement mondain, toute la noblesse de France : ce n'est pas seulement un adorable portrait, c'est un tableau complet que l'artiste aura parachevé.

Affirmer que la tendance idéaliste ne suffit pas à combler les désirs de notre génération, c'est énoncer un fait dont la preuve se tirerait de l'abus de cette tendance et du *précieux* dans lequel elle tombe, dont les exemples seraient aisés à trouver parmi les œuvres mystiques et idéalistes, et qui marque bien cet épuisement,

signe de mort des formes artistiques. Un autre indice d'épuisement, qui nous vient des derniers survivants du réalisme, est cette étrange affirmation, récemment produite, que la forme romanesque serait usée, ayant donné ce qu'on en devait attendre, incapable d'un apport nouveau. Quel étrange verdict, et comment n'a-t-on pas compris que le roman, par la raison qu'il est indéfini dans sa forme, échappe aux causes de destruction qui atteignent les formes d'art trop étroites et trop précises! N'y voyons que l'involontaire confession de l'épuisement définitif d'une école dont le temps est passé, à laquelle la secrète ironie des choses arrache l'aveu de sa disparition. Et si nous croyons à l'avenir du roman, si nous estimons pouvoir affirmer qu'un mouvement nouveau naît sous nos yeux, lequel nous emporte ou plutôt nous ramène vers les sources de la vie, cherchons comment ce souci de la vie, comment ces préoccupations d'art et de réalité se traduiront dans le roman pour le modifier.

Nulle prophétie ne révélera jamais aux hommes d'aujourd'hui ce que leur réserve demain; mais on peut noter quelques points qui se dégagent. D'abord la *forme* même du roman. Pour correspondre à cet intense besoin de vie, il tendra sans

doute à s'assouplir et deviendra plus capable de s'adapter à la représentation des phénomènes. Tout art soucieux de donner l'impression de la vie tend nécessairement à supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les phénomènes. En quoi, depuis le début du siècle, et même depuis les siècles précédents, la forme du roman s'est-elle transformée? Qu'on ouvre la « Princesse de Clèves », le « Père Goriot », la « Chartreuse de Parme », « Madame Bovary », « Madame Gervaisais » ; c'est toujours la forme narrative, dans laquelle se détachent, par instants, des épisodes ou des fragments documentaires plus immédiats, mais qui toujours entraîne l'observation et le rêve dans un cours assez uniforme. Ne peut-on pas croire que dans les romans prochains, à des chapitres de fine analyse ou de description passionnée viendront succéder, sans autre lien que celui qu'établit notre esprit entre les sensations successives, des fragments de vie, des extraits de mémoires ou de journal quotidien, des lettres sans commentaire, et qu'ainsi de plus en plus l'artiste littéraire s'efforcera de donner à ses lecteurs prise directe sur la réalité? Il ne serait pas difficile d'en trouver la trace dans plus d'un roman contemporain. Mais, quel que soit le mode d'action, sur la forme littéraire du roman, de ces

intenses préoccupations de vie, nous avons le droit d'y saluer un retour à l'idéal esthétique comme au tempérament puissant du romancier fameux dont nous avons parcouru l'œuvre avec une sincère émotion, cette œuvre consacrée tout entière à l'exaltation du culte de la vie qui voit rétablir ses autels!

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE DE BALZAC

§ 1er. — *Problèmes de style.*

Leur importance. — Confusion et distinction de la *forme* et du *fond*. — *Réalistes* et *nominalistes* modernes : Gustave Flaubert, le plus intransigeant des nominalistes. — Séduction esthétique de la doctrine nominaliste : comment elle favorise l'effort littéraire. — Elle trouve argument dans l'impossibilité d'une *synonymie* satisfaisante. — Arguments scientifiques produits en sa faveur : Le mot, *substitut* de l'image : théorie de Taine.

La doctrine *réaliste :* le style, *moyen d'expression*. — Caractère essentiel du fait *émotif*. L'intelligence se confondant avec la sensibilité. — Rôle des tendances maîtresses : leur influence sur le style. — Théorie des *types : auditifs, visuels* et *moteurs*..... 1

§ 2. — *L'âme littéraire de Balzac.*

Application au cas de Balzac. — Renaissance des *états internes*. — Don de *vision intérieure*. Faculté d'*évocation* et d'*imagination sympathique*. Sa maîtrise souveraine : l'expression des mouvements d'âme.

L'apport *scientifique* dans le style de Balzac ; il se combine avec l'élément poétique ; il se *transmue* en poésie.

La *Science* dans le Roman. Différence entre Balzac et ses successeurs. L'observation brutale et l'invention..... 14

§ 3. — *Balzac styliste.*

Les *Contes drolatiques* : œuvre d'exception. Artificielle en apparence, profondément vivante en réalité. — L'esprit de la Renaissance. — Ce n'est pas une imitation, bien moins encore un pastiche : c'est une création correspondant à sa nature.

L'attendrissement et la mélancolie dans les *Contes drolatiques*. Il y passe comme un souffle du moyen âge. — Intervention du sentiment : le *Frère d'armes*. — Balzac touche à la Poésie pure..... 35

§ 4. — *Retour aux problèmes de style.*

L'*évolution* et la *fixité* de la langue. — L'influence de Balzac sur l'évolution de la langue est presque négligeable... 50

CHAPITRE II

BALZAC FÉMININ

Chimère d'une tendresse irréalisable : Balzac amoureux de féminéité. Toute sa vie il aspira au bonheur dans l'amour.

Premières entrevues de Balzac avec *George Sand*. Pourquoi ils ne pouvaient s'entendre. Son opinion sur elle.

Relations de Balzac avec *Mme d'Abrantès* : la femme auteur. L'amour ne pouvait exister entre eux.

Mme de Castries. Sa coquetterie. Souffrances qu'elle impose à Balzac. Il sort vainqueur de la lutte : il écrit le roman de la *Duchesse de Langeais*.

Une correspondante anonyme : *Louise*. — Le Bas-bleu.

Mme de Berny. — Tendresse voisine de l'amour. Mme de Berny prototype d'Henriette de Mortsauf. Sentiment de culte et d'adoration pour sa mémoire.

L'amitié pure exclusive de l'amour : *Mme Zulma Carraud*, véritable mère pour Balzac. Elle est la confidente de toutes ses tristesses.

Relations de Balzac avec *Mme Hanska*. Fidélité et persistance de sa passion. Ses doutes et ses tortures. Il l'épouse et meurt.

Haute idée que la Correspondance laisse de l'homme.

Comment la *vie vécue* influe sur l'*œuvre écrite*..... 55

CHAPITRE III

BALZAC CRITIQUE

Distinction de l'esprit *critique* et de l'esprit *créateur*. Ancienne doctrine. Doctrine moderne. Gœthe et Schiller. — Les deux peuvent coexister. — L'esprit critique et les vues générales.

Critique de l'*esprit français*. Sa légèreté; comment Balzac en avait souffert. — Conception enthousiaste de l'Art. — L'Art envisagé comme une Religion. — Causes de notre insuffisance à cet égard.

La situation sociale des ARTISTES. — La *Psychologie* des artistes. — Conflit entre l'artiste et son milieu. Reproches que lui adresse le vulgaire : paresse, inconsistance, contradiction des points de vue. — Les grands hommes presque toujours malheureux.

Balzac par critique littéraire. — Jugements sur *V. Hugo, Dumas, George Sand, Stendhal*. — Comment Balzac comprit Stendhal.

Réaction de l'*analyse psychologique* sur l'esprit *critique*. 83

CHAPITRE IV

BALZAC AUTEUR DRAMATIQUE

Pour quels motifs le théâtre devait tenter Balzac : son ambition sans limites. — Fascination particulière qu'exerce l'art dramatique. — Angoisses et jouissances attirantes. — Avantages et dangers de l'interprétation.

Point commun à Balzac et aux romanciers venus après lui : ils ont tous ambitionné les succès de la scène. — Aucun d'eux n'y a réussi. — Leurs doléances et leurs objections après coup.

Causes de leur insuccès. Réaction exercée sur la conception d'une œuvre par cette pensée qu'elle sera jouée et non lue. — Vision intérieure du public, particulièrement glaçante pour l'écrivain. — Insuffisance de ce public : le théâtre demeure un goût, n'est plus un art. — Extrême légèreté des spectateurs : horreur du nouveau. Routine et banalité.

Balzac eut le même sort que les autres. — Véritables causes de son insuccès. — Question de la *Psychologie* au théâtre. Per-

sonne ne conteste plus qu'elle y soit possible, mais elle est différente de la psychologie dans le roman. Exemple tiré du personnage de *Vautrin*. Le Vautrin du roman et le Vautrin du théâtre.

Vision propre à Shakespeare par contraste avec celle de Balzac : *vision en raccourci*. — Balzac a besoin de vastes espaces. Le personnage de *Vautrin* subit une vraie *décapitation* sur la scène.

Le théâtre de Balzac, partie *négligeable* de son œuvre... 105

CHAPITRE V

PHILOSOPHIE ET IDÉES GÉNÉRALES DE BALZAC

Point culminant dans l'œuvre de Balzac : les *concepts généraux*. — Son originalité : il n'est pas un partisan de la doctrine de l'*art pur*. — Assise *philosophique* de son œuvre. — Caractère intégral et complet de son génie. — Ensemble coordonné de vues générales. — Identité foncière de sa nature... 122

§ 1er. — *Les idées mystiques.*

Préoccupations *métaphysiques*. — *Métaphysique* et *Mysticisme* : termes égaux et convertibles aux yeux de l'artiste. — Les abstractions métaphysiques transformées en créations mystiques. Exemple de Séraphita. — Première cause de cette transposition, toute *philosophique*.

Seconde cause, tout *esthétique* : impérieux besoin d'idéalisme. — Le *naturalisme* impuissant à satisfaire un esprit complet. — Doctrine positiviste, mauvais soutien pour l'art.

Balzac éprouva d'impérieuses tendances *mystiques* : *Séraphita* les condense toutes. — Double satisfaction que lui apporta le mysticisme, dans sa tendance aux concepts généraux et à la sentimentalité sublimée. Le mysticisme *milieu moral et rare*. — Exemple caractéristique : monologue de Séraphita. *Immatérialité du désir*; *transfiguration du sentiment; éternité de l'amour*.

Réaction du mysticisme sur les œuvres *réelles* : Séraphita, l'héroïne du rêve, sœur d'Eugénie Grandet et d'Henriette de Mortsauf. — Le mysticisme, souveraine expression d'une âme vierge. — Rapports entre l'éclosion passionnelle et les ardeurs de la piété.

Dernière cause du mysticisme de Balzac : sa croyance à l'*occultisme*. Problèmes d'*au delà* : leur modernité. — Rapports entre le magnétisme et l'amour. — Le magnétisme, base du roman d'Ursule Mirouet. — Phénomènes de *double vue* et d'*action à distance*. — Réaction sur la volonté et la conception de l'âme..... 127

§ 2. — *La théorie de la volonté.*

Rôle prépondérant de la volonté dans le magnétisme. — Contradiction entre ce rôle et l'analyse moderne du pouvoir volontaire. — Rôle de la *répétition*, de l'*habitude*. Balzac base sa théorie de la volonté sur la *force magnétique*. — *Louis Lambert* la résume entièrement.

Cette conception théorique réagit sur les conceptions vivantes : *Rastignac* et *Vautrin*. Parallélisme de ces deux créations au point de vue de la volonté. Dans *Vautrin*, Balzac fait de la volonté avec de l'intelligence.

Lien entre cette théorie de Balzac et sa conception *matérialiste* de l'origine des sentiments. Balzac disciple de Cabanis et du dix-huitième siècle.

Balzac, *mystique décidé* d'une part, *physiologiste* de l'autre. — Pôles extrêmes de sa philosophie. Ses essais de *Physiognomonie*. Sa théorie des passions. Filiation bâtarde du Naturalisme avec lui..... 154

§ 3. — *Le concept de l'amour.*

Différence entre le concept de Balzac et celui des *naturalistes*. — Origine identique, mais résultat contraire. — Balzac génie supérieur, parce qu'il est *complet*. — Triple aspect de l'amour dans son œuvre : l'*amour idéal*, l'*amour sensuel*, l'amour fait *social*.

L'*amour idéal*. — La souffrance, apogée des sentiments humains. — Les *Mémoires de deux jeunes mariées*. — L'héroïne principale : *Louise de Chaulieu*. — Analyse du personnage : objet d'amour plutôt qu'amoureuse. — Le héros : *Hénarez poète pratique* et cœur *romantique*. Réussite complète de l'amour sentimental. — L'œuvre résume les joies de l'amour satisfait.

Cas d'amour *masculin*, volontairement choisi. — Supériorité de l'homme dans le domaine sentimental. — C'est bien l'idée

de Balzac. — Autres exemples : lord *Grenville;* Balzac lui-même dans sa correspondance.

L'amour : passion *type*. Ses origines positives : l'hérédité, l'éducation et l'âge. Balzac le conçoit en naturaliste et le décrit en poète. — Sa double maîtrise de philosophe et d'artiste.

L'*amour sensuel*. Les *Dizains*, triomphe de la passion physique. Critiques adressées à l'œuvre. — Elle ne pouvait être goûtée des femmes. — Conception aussi légitime que la précédente. Balzac était *sincère* en la développant.

L'*amour dans la société*. — La vie quotidienne et ses exigences pratiques. — L'art vit de liberté, la société de contrainte. — Les *petites misères de la vie conjugale* et la *physiologie du mariage*. — Vision exacte de la réalité. — Balzac s'y révèle *ironiste* et *humoriste*. — L'humour y naît des révoltes de l'artiste.

Idée commune aux deux œuvres : *contrainte* imposée par l'état social. — L'artiste exalte l'amour, la société crée le mariage. — Conclusions pessimistes. — L'homme et la femme devenus l'*époux* et l'*épouse*. — Déformation que la réalité fait subir à l'idéal. — Luttes tragiques de l'instinct sexuel. — Retour aux *Mémoires de deux jeunes mariées*. — L'idéal bourgeois : sa sagesse et sa médiocrité. Ses enseignements attristants. 166

§ 4. — *Les idées sociales.*

Balzac émule de Bonald et de Joseph de Maistre. — Il demeure cependant toujours *artiste*. — Ses principales œuvres sociales : les « Paysans », le « Curé de village », le « Médecin de campagne ».

Antipathie possible des partisans de l'*art pur*. — Splendeur et rayonnement de l'époque qui précède Balzac. — L'importance des questions sociales renaît aujourd'hui.

Balzac remonte jusqu'aux sources de la vie sociale. — La *Famille*. — Opposition entre le groupe familial et l'esprit du législateur. — Balzac condamne une société régie par des lois reposant sur l'*individualisme*. — Caractère *archaïque* et purement *verbal* de nos Codes. — Balzac exalte la *solidarité*.

Imperfections sociales causées par l'individualisme. — La confession douloureuse du jeune homme de talent. — Les *dégénérescences* intellectuelles. — L'*éducation* moderne et ses absurdités. — La nullité des *spécialistes*, et l'ineptie admi-

nistrative. — Critique du régime constitutionnel. L'*intérêt personnel* base des lois.
Balzac, admirable comme *critique*, est insuffisant comme *reconstructeur*. — Il se réfère à l'ancien régime et à l'épopée napoléonienne. — Il ne conserve aucune illusion sur l'avenir réservé à la bourgeoisie. — Seul remède possible à ses yeux : la *charité*. Mais elle ne peut avoir d'action efficace : elle est trop exceptionnelle.
Balzac a montré le caractère *artificiel* de l'état social. Son instinct de vie lui en a révélé les principes de mort..... 198

CHAPITRE VI

BALZAC DEVANT LA CRITIQUE

Le moment est venu d'apprécier l'influence de Balzac. — Différentes phases que traversent les artistes, quant à l'opinion.
Les débuts de Balzac : ils ne comptent pas au point de vue littéraire. — Quels furent ses véritables débuts.
L'attitude de la critique à son égard. — Caractère *révolutionnaire* de ses écrits. — Comment ils soulevaient l'objection d'immoralité.
Les attaques du *Journalisme* après la publication des *Illusions perdues*. — Ce n'était qu'une vengeance, et une vengeance bien justifiée.
Opinion des contemporains : *Philarète Chasles*, *George Sand*, *Théophile Gautier*; portée de son étude sur Balzac.
Opinion des poètes : *Lamartine* et *Victor Hugo*.
La Rénovation de l'esprit critique : *Sainte-Beuve*. Points de ressemblance et de différence entre sa nature et celle de Balzac.
Taine. Son étude est la seule qui soit définitive..... 221

CHAPITRE VII

LE GÉNIE DE BALZAC

Balzac *génie complet*. Prépondérance d'une idée maîtresse. Véritable sens de cette appellation : *miroir fidèle* et *grossissant* des choses de la nature. — Sa double maîtrise : *compréhension universelle* et *unité d'esprit*. — Il est le contraire d'un *spécialiste*. Rapports entre son universalité et l'idée

mère de la Comédie humaine. — L'esprit *généralisateur* ou *systématique*. — Supériorité de l'artiste sur le savant.

Balzac *créateur d'art*. — Comment il a renouvelé la forme du Roman. Ce qu'était le Roman au dix-huitième siècle : un fin badinage ou un prétexte à dissertations philosophiques. — Balzac y a fait entrer la notion d'*Art* et de *Beauté*. L'art littéraire objet de culte.

Balzac a peint le *transitoire* et l'*éternel*. Romancier de *mœurs* à la fois et peintre de *caractères*. — Ses principales qualités d'artiste : Puissance et Force. Relief de ses créations littéraires. Charme et délicatesse de ses figures féminines. Son vrai domaine est la *Passion*. Ce qui lui manqua le plus : le *Goût*.

Rapprochement avec les *contemporains* : Dumas, le grand *amuseur*. George Sand : absence de sincérité. Stendhal, seul digne de compter auprès de lui.

Son *influence* sur l'art moderne. — Le mouvement *réaliste* : Gustave Flaubert. M. E. Zola. — Sa prétendue filiation avec Balzac. Il ne lui tient en rien. Les disciples de M. Zola.

Le Roman *russe* est sorti de Balzac : en quoi il lui ressemble; en quoi il en diffère.

La littérature *idéaliste* et la littérature *mystique* en France.

L'influence de Balzac s'indique surtout comme une *influence d'avenir*..... 246

PARIS. — TYP. DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Études sur la littérature, depuis Homère jusqu'à l'école romantique, par M. ARTAUD, recteur de l'Académie de Paris, inspecteur général de l'Université, recueillies et publiées par le fils de l'auteur. Un vol. in-8°. Prix. . . . . 6 fr.

Histoire élémentaire de la littérature française depuis l'origine jusqu'à nos jours, par Jean FLEURY, lecteur en langue française à l'Université impériale de Saint-Pétersbourg. 8e édition, corrigée et augmentée. Un fort vol. in-18. Prix. 4 fr.

SECONDE PARTIE. — **Extraits des meilleurs auteurs français,** par ordre chronologique, par J. FLEURY. Un fort vol. in-18. Prix. . . . . 4 fr.

Études littéraires et historiques, par Henri PRAT. Dix-huit vol. in-18, se vendant séparément. Prix de chaque vol. . 4 fr.

Études littéraires. *Un poète comique du temps de Molière* (Boursault, sa vie et ses œuvres) — *La renaissance de la poésie provençale,* par SAINT-RENÉ TAILLANDIER, de l'Académie française. Un vol. in-18. Prix. . . . . 3 fr. 50

La Littérature contemporaine en Italie. Troisième période, 1873 à 1883, par ROUX. Un vol. in-18. Prix. . . . . 3 fr. 50

Histoire de la Chanson populaire en France, par Julien TIERSOT. Un vol. in-8° avec musique. Prix. . . . . 12 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Pensées morales et littéraires. Œuvre posthume de M. F. Sauvage, ancien doyen de la Faculté des lettres de Toulouse, publiée par Mlle C. SAUVAGE, sa fille. In-8°. Prix. 5 fr.

Documents inédits sur J. B. Poquelin Molière, découverts et publiés avec des Notes, un Index alphabétique et des fac-simile, par Émile CAMPARDON, archiviste aux Archives nationales. Un petit vol. elzevirien, édition de bibliophile. . 3 fr.

— *Le même,* sur papier de Hollande (*numéroté*). Prix. . . 10 fr.

Les Amateurs d'autrefois, par le comte Clément DE RIS, conservateur du Musée de Versailles. Un beau vol. grand in-8° illustré. Prix. . . . . 20 fr.

Causeries florentines. Dante et Michel-Ange; Béatrice et la poésie amoureuse; Dante et le catholicisme; la Tragédie de Dante, par Julian KLACZKO. Un vol. in-18. Prix. . . . 3 fr. 50

Chefs-d'œuvre dramatiques d'Ostrovsky, traduits du russe avec l'approbation de l'auteur, et précédés d'une étude sur la vie et les œuvres d'Ostrovsky, par E. DURAND-GRÉVILLE. Un vol. in-18. Prix. . . . . 3 fr. 50

PARIS. TYP. DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

RETURN TO **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.

Books may be Renewed by calling 642-3405

DUE AS STAMPED BELOW

AUTO DISC CIRC AUG 10 '93

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

FORM NO. DD6

JAN 19 '55 - 4 PM

JAN 28

LD 21-100m-7,'50

YB 54543

U. C. BERKELEY LIBRARIES

C042801048

1c

108612